فاروق عبد القادر

من أوراق الرفض والقبول

وجـوه وأعـمال



دار شرقيات

من أوراق الرفض والقبول

وجـوه وأعمال

❖❖❖

من أوراق الرفض والقبول
وجوه وأعمال
غلاف وإشراف فني: ذات حسين أبوزيد

الطبعة الأولى، ١٩٩٣
٥ شارع محمد صدقي - هدى شعراوي -
باب اللوق، القاهرة. سجل تجاري ٢٦٩١٩٨
ت : ٣٩٥٠٣٣٥



من
أوراق الرفض والقبول

وجُــوه وأعــمال



فاروق عبد القادر



إهداء

كان فقيراً، نظيف الثوب والقلب.
وكان شغوفاً بالمعرفة، يلتمسها قدر الجهد.
(وكان حسن الصوت يرتل القرآن ترتيلا.)
مرة ثانية.. لذكرى أبى.



[١]

وجـــوه

فى صحبة المازنى

ثالث الثلاثة الذى لا يذكره أحد

فى عام واحد ولد الثلاثة : طه حسين والعقاد والمازنى. (ثمة رواية أخرى بالنسبة للمازنى تؤخر مولده عاماً فتجعله فى أغسطس آب ١٨٩٠، لكن التاريخ الاول هو الذى يتردد فى أهم المصادر المتاحة عن حياته)، وقدر لهم أن يظلوا مرتبطين، باشخاصهم ومواقفهم أولاً، وبمجمل الدور الذى لعبوه فى تطوير الأدب المصرى والثقافة العربية ثانياً، ثم تفاوتت حظوظهم وأقدارهم بعد ذلك. كانوا جماعة وكانوا فرادى: يلتقون على أشياء ويختلفون حول الكثير، ووراء الإختلاف والاتفاق صورة العصر، الذى تفتح وعيهم عليه، ومختلف المؤثرات الفاعلة فيه.

ويبقى المازنى أقربهم إلى القلب والوجدان: كان اسبقهم إلي الرحيل (أغسطس/آب ١٩٤٩)، وكان أكثرهم قدرة على السخرية والإمتاع، وأكثرهم صدقاً فى الحديث عن نفسه وعن الآخرين كما ينعكسون على مرآتها (أو على صقالها كما كان يحب أن يقول!)، ربطت علاقة خاصة بينه وبين العقاد، وكان قوامها احساسه بأن العقاد هو قرينه الجسور: جهير الصوت والشهرة، المبادر إلى خوض المعارك، يكيل فيها الضربات ويتلقى الضربات، العنيف المتأجج، المستبد المتسلط، القادر- بتكوينه النفسى المتفرد - على أن يصدر كتابا عنوانه حروف ثلاثه هى عنده البداية والنهاية: «أنا»!، وقد تحدث كثيرون عن تلك العلاقة (فى كل ما كتب عن المازنى تقريباً أنه كان يطلب من المكتبات الكتب التى طلبها العقاد لنفسه، وكان يبدو معتزاً بأن العقاد آثره بالصداقة، فرفعه عن مستوى المريدين والأتباع، وهو يتحدث عن أعماله بإكبار وإعجاب وأكتفى بمثالين صغيرين: عن أحد أجزاء «ديوان العقاد» كتب المازنى: أما نحن، فإننا نحمد غيمة هذا الشك التى دفعت إلى صوغ هذه الآية الفريدة فى لغة العرب، والتى يحق لنا أن نباهى بها براعات الغرب.. وعن كتاب «الفصول» - وهو مجموعة مقالات للعقاد - يكتب : «وإن المرء لتعروه هزة جذل حين يرى كتاباً جامعاً كهذا الذى أخرجه الاستاذ العقاد، وكتب به للمذهب الحديث نصراً جديداً وفوزاً آخر مبيناً...إلخ»)وقد رسم لهما

محمود تيمور صورة لا تخلو من نفاذ وطرافة: «هما اثنان: أحدهما سامق الهامة، باسق القامة، عريض المنكبين، مندفع اليدين، تلتمع عيناه حزماً وإعتزاماً، ويقتلع خطاه فى سيره اقتلاعا. وبجانبه شخص متطامن، ضئيل الظل، قريب بعضه من بعض، تلأمنه عينيك فى لحظة، ينقل خطاه كما يتواثب القطا، ويقلب فيما حولة نظرة يقظى تسبر الغور وتخترق الحجب ..» ومن المألوف - فى الحياة والفن جميعا - وجود الشبيهين المختلفين المتقاربين، لكن ما يلفت النظر هنا أنّ العقاد كان يبدى الرأى الصريح الجارح فى عمل المازنى وحياته، فى حين أن هذا لم يتحدث عن العقاد إلا بألفاظ التأييد والموافقة، وتقديم الهوامش والشروح لما يكتب «الأستاذ العقاد»، وهذا يخالف موقف المازنى من طه حسين، بل وموقفه من عبد الرحمن شكرى الذى كان أقرب اليه! .

نعم. كان العقاد قرينه الجسور، فالواضح من سيرة المازنى وجهده الأدبى أنه لم يكن مقاتلاً، وأنّ احداث حياته، عامة وخاصة، أدت به لأنْ يكون موقفه تجاه العالم أكثر ليناً ومداورة، يبرره لنفسه بكلمات سليمان الحكيم فى «نشيد الأناشيد» الذى وقع المازنى فى أسره، ومنه، ومن أصدائه وظلاله انتقى عناوين كتبه «حصاد الهشيم» ١٩٢٥. و «قبض الريح» ١٩٢٧ و «خيوط العنكبوت»، ١٩٣٥(ويشير هذا العنوان أيضا لأن العنكبوت يفرز خيوطه من داخل ذاته لا من خارجها)، وقد وزع كل كلمات هذا النشيد الذى خلبه على كل أقسام وفصول «إبراهيم الكاتب»، ١٩٣٢ حتى لم يكد يبقى منها على شىء، دون أنْ تكون ثمة علاقة عضوية قائمة بالضرورة بين مضمون القسم أو الفصل والكلمات التى تسبقه (مثال: يبدأ القسم الاول بهذه الكلمات: «كل الأنهار تجرى إلى البحر، والبحر ليس بملآن...»، فى حين يبدأ القسم الرابع والأخير بما يفيد المعنى ذاته: "قعدت ورأيتُ تحت الشمس إن السعى ليس للخفيف ولا الحرب للأقوياء...الخ)، لكنه مناخ عام يتوخى الكاتب إشاعته فى عمله كله.

كان المازنى طموحاً بالغ الطموح، وارغمته احداث حياته على الحد من هذا الطموح، : موت أبيه وغدر أخيه الاكبر، اضطراه للالتحاق بمدرسة «المعلمين» لانها كانت بالمجان، وعمله بالتدريس سنوات حتى ضاق به، فتفرغ للكتابة الصحفية قبل أحداث ١٩١٩ مباشرة، وظل يمارس هذا العمل حتى رحل بعد ثلاثين عاما. وانا منذ قرأت المازنى - فى أول الشباب - لازلت اذكر شكواه الحارة من الكتابة والاشتغال بها، وحين عدت لقراءته الآن وجدت ذات الكلمات تضئ طريقى نحو فهم أفضل للمازنى وعمله: فى تقديم «صندوق الدنيا» «١٩٢٩» كتب المازنى: «أضحك فلا أرانى ألهو، ويضيق صدرى فأتمرد، وأخرج إلى الطرقات أمتع العين بما فيها مما تعرضه الحياة، فاذا بى أقول لنفسى إنّ كيت وكيت مما تأخذه العين يصلح أنْ يكون موضوع مقال، فأقنط وأكر راجعاً إلى مكتبى لأكتب.. وهكذا كأنى موكل بفضاء الصحف املؤه كما كان ذلك الشاعر القديم المسكين موكلا بفضاء الله يذرعه..»، ثم يجرى مع قارئه حسبة صغيرة: «أنا اكتب فى الاسبوع مقالين.. فجملة ذلك فى العام تبلغ المائة، وكل مائة مقال تملأ خمسة كتب كهذا، فسيكون لى إذن بعد عشرة أعوام - إذا ظللت هكذا -

ثلاثون كتابا غير ما أخرجت قبل ذلك... صاحبها لم يستفد إلا العناء...». وفى تقديم «قبض الريح» يربط بين نفسه وسليمان: «وانا أيضا كالجامعة بن دواد، وجهت قلبى إلى المعرفة، وامتحنت نفسى بالسؤال ... بنيت لنفسى آمالا، غرست لنفسى أوهاما، عملت لنفسى جنات وفراديس، غرست فيها احلاما من كل نوع، فماذا كان نصيبى من كل تعبى؟ قبض الريح...!»

بعض السبب فى إحساس المازنى بأنّه لم يحقق شيئا من طموحه راجع إلى موقفه من الاحزاب السياسية والعمل بها ومن خلالها. اختار المازنى جانب حزب الاحرار الدستوريين، الذى كان يغطى غياب فكره الاجتماعى بطلاء ثقافى رفيع. كان حزبا يغص بالمثقفين: لطفى السيد وهيكل، وعبد العزيز فهمى وطه حسين، والاخوين عبد الرازق ومحمود عزمى وسواهم، ولم يكن الانتماء إلى هؤلاء «مربحا» بالنسبة له (كما كان بالنسبة لطه حسين، مثلا)، أضف لذلك ان انتماءه اليهم ظل ذا طابع ثقافى اكثر منه التزاما حزبيا، فهذا الالتزام كان يعنى خوض معارك الحزب ضد حزب الاغلبية (الوفد) وبقية أحزاب الأقلية على السواء، وبتعبير صلاح عبد الصبور: «قد يكون اليأس هو دافعه إلى أنْ يظل بعيداً عن الإندماج فى الأحزاب، مع ما فى هذه الأحزاب من طبيعة الإستبداد والولع بالسيطرة وإرضاء المصالح الخاصة على حساب المصالح العامة، وتصدر ضعاف الثقافة من الزعماء والساسة الذين لا يستطيعون ان يفكوا الخط، ومنهم وزير للتقاليع اطلقوا عليه وزير التقاليد ومنهم مَن لم يفتح فى حياته كتاباً واحداً، ويخلط بين «حافظ إبراهيم» و «حافظ الشيرازى»؛ (ماذا يبقى منهم للتاريخ؟ ص١٤٤).

وهذا أحد وجوه اختلافه عن قرينه الجسور: لقد اختار العقاد أنْ يقف فى صف حزب الشعب أو حزب الأغلبية، وأنْ يكتب فى صحف الوفد التى افسحت له فى صدرها أبرز مكان، واطلقت عليه صفة «الكاتب الجبار»، وخلا له وجه سعد فاعطاه من وقته واهتمامه الشئ الكثير، وكانت نتيجة تلك العلاقة واحداً من اهم كتب العقاد، إنْ لم يكن اهمها جميعا هو «سعد زغلول سيرة وتحية». ووجه المفارقة هنا ان العقاد لم يؤمن يوما واحداً بالشعب ودوره وقدرته على الفعل، بل على العكس تماما، كان يحتقر جماهير الناس، ويستخدم كلمة «الدهماء» فى وصفهم و «الغوغائية» فى وصف افكارهم، وله مقال شهير فى الدلالة على موقفه من «الملك ديموس» أو الشعب (ديموس: أصل الكلمة اليونانية التى اشتقت منها كلمة الديموقراطية)، يكتب العقاد فى ١٩٢٤ أى حين كان «كاتب حزب الشعب الاول» يصف الشعب: والملك ديموس هذا مستبد قاهر، يدعون اليه كثيرا، ويثنون عليه كثيرا، ولكنه بعد كل ما يقال من مدح لسياسته وثناء على حكومته، عتل احمق، مأفون الرأى، عنيد الطبع قذر العينين والأظافر، وقد يستحق الصفع أحيانا ولكنه لا يجد الكف الغليظة التى تملأ ... خده العريض الطويل، فلذلك لا يصفعه أحد ... الملك ديموس لا يحب الوعاظ والانبياء ولا يألف الفلاسفة والعلماء، ولكنه يحب المهرجين والسخفاء. ويألف المتزلقين والادعياء.. الخ»، هذا بعض رأى العقاد فى الشعب حين كان كاتب حزب الشعب الأول!.

وهذا موقف لم يكن المازنى يطيقه أو يقوى عليه. لست أعنى أنَّ موقفه المبدئى كان يختلف اختلافا بَيِّنا عن موقف صاحبه، ما أعنيه هو أنَّه - المازنى - لم يكن يملك ذلك القدر من الصلافة النفسية - لو صح التعبير - الذى يجعله يحتمل مثل هذا الموقف، فهو ينكص عنه، ويعجب بصاحبه فى الوقت ذاته!

علاقته بطه حسين كانت مختلفة: بعد ان نشبت بينهما معركة تبادلا فيها أقسى الكلمات، بقيت بينهما مسافة لا يمكنه اجتيازها، أسهمت فى خلقها عوامل عديدة لعل اهمها التزام طه حسين - فى أهم اعماله التى اثارت الجدل - منهجا «ديكارتيا» ومنحىً «اكاديميا» لم يكن ايهما يتفق وتكوين المازنى واقتناعاته الرئيسية. ثم الاختلاف الشهير بين المدرستين اللاتينية والسكسونية أو الفرنسية والانجليزية من حيث التكوين الثقافى لانصار المدرستين: على رأس الاولى يقف طه حسين بغير منازع، وعلى رأس الثانية كثيرون بينهم العقاد والمازنى وشكرى وآخرون تتفاوت حظوظهم من حيث معرفتهم الاصولية بالمصادر، أضف لتلك الأسباب الثقافية أو المعرفية أسباباً خاصة تمثلت فى استقرار طه حسين الوظيفى والعاطفى والعائلى منذ عاد للوطن بصحبة تلك التى «أبدلت ظلام حياته نورا»، واستطاعت أنْ تخلق له - فى قلب احياء النخبة فى العاصمة - واحة ذات عطر اوروبى ومذاق باريسى، وبقى المازنى يعيش فى بيته ذاك الذى وصفه اكثر من مرة بأنَّه «على حدود الأبدية»، لانه يقع على الحدود التى تفصل مساكن الناس عن قبور أمواتهم، ترغمه شروط حياته القلقة على أن يبيع مكتبته أكثر من مرة، يعانى عيش الكفاف، ويعانى - أكثر وأكثر - موجبات تأمين هذا الكفاف بالكتابة الدائمة كأنه «موكل ببياض الصفحات يسودها»، فيطوى جوانحه الضئيلة على ثكله واحزانه وآماله المجهضة، يدب على ساقه المهيضة ويسعى فى دنيا الناس.

هذا المزيج من الاحترام والاستخفاف والاعجاب الذى لا يخلو من نقمة هو ما يبدو فى كتابات المازنى عن اعمال طه حسين: عن «حديث الاربعاء» (مجموعة «قبض الريح») راح المازنى يحاور ويناور ويعترف بقدر طه حسين ويثنى على صفاته الشخصية، ثم يدور حول الكتاب «ضربة على الحافر، وأخرى على السندان»: يرى اسلوب طه حسين فى جملته شيئاً بين الكتابة والخطابة وقد خلا من مزايا الفنين جميعاً، ثم لا يتوقف، بل يضيف: ولا شك ان اظهر عيب فى مقالات الدكتور هو التكرار والحشو.. وعندنا إن علة ذلك ليست فقط أنَّه يملى ولا يراجع ما يملى، بل الامر يرجع لسببين جوهريين: أولهما إنَّ ما اصيب به فى حياته من فقد بصره كان له تأثير لا نستطيع أنْ نقدر كل مداه فى الاسلوب الذى يتناول به موضوعاته، وثانى السببين أنه أستاذ مدرس وقد طال عهده بذلك، والتعليم مهنة تعلم المشتغل بها التبسط فى الإيضاح والإطناب فى الشرح والتكرير أيضا.. الخ، ولست اتصور أنَّ المقالين المنشورين فى ذات المجموعة بعنوان «العمى والغريزة النوعية» بعيدان عن سياق مناقشته لطه حسين، وهى طريقة فى المناقشة لا تخلو من صغار لم يكن المازنى يترفع عنه، وفى هجومه على صديقه القديم عبد الرحمن شكرى كثير مما اعتذر عنه بعد ذلك.

شبيه بهذا ما يكتبه عن «فى الشعر الجاهلى» والسطور التالية نموذجية فى الدلالة على

طريقة المازنى فى ان «يضرب ويتقى»: «لسنا نقول إنَّ بحث الدكتور طه قاطع فى إثبات ما ذهب اليه وما نشايعه عليه من الرفض، ولكنا نقول إن حجته اقوى من حجة القدماء، وإنَّ رسالته ليست أكثر من باب فتحه لطالب الأدب الجاهلى.. وإنّها لم تخل من المآخذ ولم تبرأ من السقوط، وإنَّ أولها خير من آخرها. وصدرها أمتن من عجزها، ذلك أنه لم يوفق فى التطبيق، ولم يأت بشىء له قيمة... الخ».

وراء الإتفاق والإختلاف صورة العصر وأثر القوى الفاعلة فيه عليهم جميعا: هم أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة، الذين ذاقوا شظف الحياة فى القرية والمدينة، الساعون لانتزاع مواقع متميزة فى الواقع المصرى قبل ١٩١٩: واقع الاستعمار الرازح وسيطرة الارستقراطية التركية والمتمصرة، وحصار الحركة الوطنية الساعية للاستقلال والتحرر، فى دوائر ضيقة حول من بقى من رجال الحزب الوطنى، والصوت الواضح فى الساحة هو صوت الداعين لعلاقة بالمستعمرين، تقوم على الملاينة أو «المحاسنة ثم المحاسبة» كما صاغها رجال حزب الأمة، ولا مهرب لمن يحاول تحقيق مشروع فكرى أو أدبى من خوض غمار السياسة، قبل ١٩١٩ وبعدها على السواء، وفى هذا الواقع لا يمثل الاشتغال بالإبداع الادبى شيئا ذا قيمة إلا أن تكون شاعراً مثل شوقى وحافظ، أو ناثراً منشئا مثل المنفلوطى.

أولئك سادة الهيكل الأدبى آنذاك: لذلك اتجه اليهم اصحابنا بالمعاول يحاولون بهدمهم خلق مناخ جديد يكون أكثر استعداداً لأنْ يتقبلهم ولأنْ يشغلوا فيه أماكن تتلاءم وطموحاتهم. من هنا جاء «الديوان فى الادب والنقد» الذى اشترك فى كتابته المازنى والعقاد، ومقالات طه حسين فى الهجوم على المنفلوطى، وقد اتسم هذا الهجوم بالعنف والحدة حتى ان بعضهم قد تراجع عنه فيما بعد (للمازنى رسالة صغيرة بعنوان «شعر حافظ» تلمّس فيها التقليد عند حافظ وسرقاته وفساد اسلوبه ونظم مقالات الصحف واخطاءه اللغوية والنحوية واختتمها بقوله: «ولو كان له حسنات لاغتفرنا له ما فى شعره من السيئات، فان للمتنبى سرقات كثيرة، لكن حسناته أكثر...» نشرت هذه الرسالة فى ١٩١٥ تقريبا، ثم عاد المازنى - بعد سنوات فى «حصاد الهشيم» - فتراجع عما كتب، ووصفه «بالهراء القديم» وتمنى على الناس أن ينسوا أنه كاتبه!).

ولم تكن القضية أدبية خالصة، لكنها كانت اكثر عمقاً وشمولا - كانت قضية وجود يحاول هؤلاء إثباته، وتصوراً مختلفا للواقع يعملون على إشاعته. لقد راعهم جميعا ما فى الواقع من تخلف، ثم تفتحوا جميعاً على صورة الحياة الأوربية الحديثة. سواء من خبرها منهم مباشرة مثل هيكل وطه حسين وسلامة موسى وسواهم، ومن عرفها عن طريق قراءة أدبها ونقدها مثل العقاد والمازنى وشكرى وسواهم أيضا. القديم عندهم مرفوض لأنه لا يقدم تصوراً جديداً لهذا الواقع المرفوض، كلهم عرف الثقافة العربية التقليدية ورفضها بدرجة أو بأخرى. حتى الاعجاب الذى كانوا يبدونه نحو هذا المبدع أو ذاك انما كان مصدره تميز هذا الفرد بذاته، لا من حيث هو نتاج ثقافة كاملة ودلالة عليها. بعبارة أخرى: إنَّ أهم من اعجب بهم

هؤلاء واهتموا بدراستهم وتقديمهم للناس انما كانوا افرادا ذوى طبائع واضحة التميز: ابن الرومى والمعرى والمتنبى - أو هم خارجون علي المواضعات المستقرة مواجهون لها: بشار وابونواس وحماد الراوية ومن اليهم.

ومنذ تفتحوا على الثقافة الغربية الحديثة استلبتهم صورتها الآسرة وفى ضوئها بدا لهم واقعهم اكثر قتامةً وتخلفاً. والمأزق كامن فى انهم يحملون هذا الواقع الاخير داخل ذواتهم لا خارجها، فهم عاجزون عن رفضه رفضا تاماً ومطلقاً، ومن ثم وقعوا جميعا فريسة الحيرة والتمزق والالم. وجاءت الحرب العالمية الاولى وهم فى أوج الشباب لتزيد همومهم اشتعالا: ها هى الحضارة المثال والنموذج يخوض ابناؤها هذه الحرب الوحشية الضارية. فى «الديوان» يصور المازنى حيرتهم وتمزقهم: «إنّنا نعيش فى عصر تفكير عميق وعهد قلق عظيم واضطراب كبير وشك مخيف، عصر تعتصر فيه العقول ويستنفذ فى حيرته مجهود القلب. استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخلقية والعقلية، وصارت حياتنا محيطاً زاخر العباب يضطرب بنا متنه فى عشى ليالينا المتجاوبة بصيحات الشك والظمأ إلى المعرفة والحنين إلى النور.»، وتمتد مساحة الصورة التى يرسمها عبد الرحمن شكرى حتى تصبح أقرب إلى الوثيقة التى تكشف عن حيرة شباب هذا الجيل وتمزقه، فى «اعترافاته» يكتب شكرى: «الشباب المصرى فى حالتنا الاجتماعية عظيم الامل ولكنه عظيم اليأس، ومازلت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة... والشاب المصرى لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مُضِرَّة، ولا أى افكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة، من اجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد، فهو من قديمه وجديده غارق بين لجتين، أو مثل كرة فى أرجل المقادير، فإلى أين تقذف به المقادير؟ .. (عن د. عبد المحسن بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، ص ٢٨٨ - ٢٨٩).

واتسمت مشروعاتهم الفكرية بسمات هذا كله: التوجه نحو الغرب والجديد دون قدرة على إعلان القطيعة الكاملة مع التراث والواقع، الإنغماس فى الهموم المعيشة والضيق بها فى ذات الوقت، غلبة الجدل الفكرى وتقليب الرأى على العمل الإبداعى، والتفاف هذا العمل دائما حول الذات، دون قدرة على تجاوزها إلى طرح الموضوع كما هو أو كما يتبدى، والضرب فى كل أرض تتخايل لعيونهم: فى الشعر والنثر، فى القصة والرواية والمسرحية، وفى الدراسة والمقالة والخاطرة، فى الترجمة والتلخيص والتعريف والتقديم، فى النقد والتاريخ، فى أدب الرحلات وأدب السيرة، فى علوم المجتمع والنفس والإنسان جميعا.

كانوا جيلاً هيأتهم شروط الواقع الموضوعى وإمكاناتهم المتعددة لأن ينثروا البذور فى مساحات شاسعة من الأرض، دون أنْ تتيح لهم هذه الشروط ذاتها أنْ يعنوا بكل بذرة على حدة، وأنْ يتعهدوها بالسقيا والرعاية. وما أصدق الصورة التى يرسمها الاستاذ فتحى رضوان لهذا الجيل: «.. هم متأرجحون بين التطرف والاعتدال، بين حب مصر والإعجاب بالإنجليز، بين الإيمان بالسياسة والعمل السياسى، والكفر بهما والرغبة فى البعد عنهما، كانوا

يحبون الاستقلال لأشخاصهم، وهو ما يقتضيهم شيئاً من الحرمان والزهد والتحرر من اصحاب السلطة وزعماء الأحزاب، ثم كانوا يحبون الحياة الهينة الرخية، وهو ما أدى بمن اشتغل منهم بالشئون العامة إلى العمل للأحزاب أو فى جرائد الأحزاب. والخضوع لها أو الفناء فيها..

كانوا يتوقون إلى أنْ يقولوا كلاماً عظيماً، وأنْ يخوضوا معارك كبيرة، وأنْ يحققوا أحلاماً باهرة، وكانوا فى الوقت نفسه محبين للراحة، مؤثرين العافية يخافون الفقر والسجن.. كانت تساورهم أفكار ضخمة، لابد لتنفيذها وتحقيقها من سهد وانقطاع وجهد وتعب، وكانت الشهرة السهلة والعمل الصحفى والإنتاج الخفيف تغريهم بالربح السريع والانتاج الصغير وتجميع المقالات والدراسات الجزئية والتنقل بين الأحزاب والافكار والمذاهب والمدارس.

ومع ذلك كله، لقد تركوا شيئا له اثره وقيمته، وقالوا كلاما نافعا، وتعرضوا بين الحين والحين لبعض الأذى، واثاروا احلاماً فى النفوس وخواطر فى العقول ومشاعر فى القلوب.. (عصر ورجال، ص ٨٣).

نعم. كانوا جماعة، وكانوا فرادى.



وقد ترك المازنى حصاداً ليس بالقليل: مجموعة شعره فى جزءين (ديوان المازنى، ج (١)، ١٩١٣ - ج (٢) ١٩١٦) ومجموعات مقالاته فى «حصاد الهشيم» و «قبض الريح» و «صندوق الدنيا» و «خيوط العنكبوت» وفى الرواية والقصة (واستخدم هذين الوصفين بتحفظ، كما قد يتضح فيما بعد «إبراهيم الكاتب، ١٩٣٢» و «ميدو وشركاه، ١٩٤٣» «وعود على بدء، ١٩٤٣» وثلاثة رجال وإمرأة، ١٩٤٣» و «ابراهيم الثانى، ١٩٤٤» و «ع الماشى ١٩٤٤» و «من النافذة ١٩٤٩». وفى النقد ترك المازنى «الشعر، غاياته ووسائطه، ١٩١٥» و «شعر حافظ، ١٩١٥» و «بشار بن برد، ١٩٤٤» و «الديوان فى الادب والنقد» بالاشتراك مع العقاد، ثم كتابا فى أدب الرحلات هو «رحلة الحجاز» (وثمة حديث يتردد عن كتاب آخر عن العراق لم ينشر). ومسرحية واحدة هى «غريزة المرأة» أو «بيت الطاعة» كما ترجم المازنى (عن الانجليزية التى كان يجيدها اجادة تامة) اعمالاً متفاوته القيمة لعل أهمها «سانين» للكاتب الروسى ارتز يباشيف، وقد ترجمها بعنوان «ابن الطبيعة» ومسرحيتين «الشاردة» عن جالزورثى و «مدرسة الوشايات» عن شريدان.

وبالإضافة لهذه الاعمال المنشورة، تشير الدكتورة نعمات فؤاد فى دراستها الرائدة عن «أدب المازنى، ١٩٥٤» إلى عديد من المقالات فى صحف ومجلات تلك الفترة لم تضمها كتبه، وإلى مخطوطات لم تنشر وفى ١٩٦١ - ولاسباب غير مفهومة - قامت الدار القومية (تلك التى كانت ترفع شعار «كتاب كل ٦ ساعات!») بطبع بعض اعمال المازنى، غير

انها لم تتحر الدقة فى عملها فنشرت «ابراهيم الكاتب» دون مقدمتها الهامة، وحذفت فصولاً عديدة من «حصاد الهشيم» بوجه خاص، ثم انها أصدرت كتابين قالت انهما لم يسبق نشرهما: «احاديث المازنى»، وهو يضم مجموعة مقالات وأحاديث ومحاضرات كتبت أو ألقيت فى مناسبات مختلفة. و «قصة حياة» وهو فصول من حياة المازنى نجد الكثير منها متفرقا فى أعماله السابقة.



ويكاد يجمع دارسو المازنى على أهمية «ابراهيم الكاتب»: وقف عندها مندور فى «نماذج بشرية»، واختارها على الراعى واحدة من أهم الروايات المصرية فى «دراسات فى الرواية المصرية، ١٩٦٤» كذلك فعل عبد المحسن بدر فى «تطور الرواية...» وأطال صلاح عبد الصبور الوقوف أمامها، وهو ينظر فيما بقى من المازنى.

ولعل أهم أسباب الاهتمام بها انها قناع فنى لا يكاد يخفى وجه صاحبه، بل يجتهد فى بسط ملامحه وتجميلها، وعلى طريقة الروائيين الذين يبدأون أعمالهم بتنبيه القارئ إلى أن أى تشابه بين أحداثها، وأحداث واقعية، هوَ مجرد مصادفة غير مقصودة، فإن المازنى يقدم عمله بعقد مقارنة - لا أتردد فى وصفها بأنّها خادعة - بينه وبين بطل عمله: «ولست احتاج أنْ أقول إنّى لست «إبراهيم» الذى تصفه الرواية.. ذلك أنّه يتلقى الحياة باحتفال، وأنا اتلقاها بغير احتفال..»، ويمضى فى عقد المقارنات بين بطله من ناحية والصورة التى يود أنْ يقدمها لقارئه عن نفسه من الناحية الاخرى لينتهى إلى أنّه «ليس من تشابه سوى أنّ كلينا قصير قمئ.. وانا ازيد عليه إنّى أصبت بالعرج، فليته كان هو المصاب به، وانا الناجى المعافى..».

وقد لانكون بحاجة للتأكيد الذى تقدمه نعمات فؤاد على لسان ابن المازنى الذى ذكر لها ان «الأسرة تعرف الحوادث التى سجلها فى «ابراهيم الكاتب»، كما تعرف الأشخاص، وأن وجه الاختلاف ينحصر فى الاسماء فقط..»، فالحقيقة ان تلك المقارنة لم تخدع احدا، ها هو مندور يلتفت اليها كاشفا القناع ليرى الوجه: «..ومن عجب ان تنظر فترى فى قسمات ابراهيم الكاتب ما يذكرك بابراهيم المازنى عندما اصاب الاخير شئ من هرم النفس، فتتساءل: أو لم يتبادل الرجلان يوما شيئا من خصائصهما؟ ... ذلك ما نكاد نجزم به، ولنا ادلة كثيرة..»، أما عبد المحسن بدر فهو يناقشها فى القسم الخاص برواية «السيرة الذاتية» ويسوق أدلته، ومنها: ان بطل المازنى يلتقى بحياة المازنى نفسه فى جميع تفاصيل حياته التى وردت فى الرواية.. وأخيراً فإنّ شخصية المازنى هى الشخصية الوحيدة التى يستطيع المازنى أنْ يتحدث عنها، لأنّه يجد نفسه مهتما بها طائعا أو كارها، كما جاء فى إهداء روايته الذى يقول فيه: «إلى التى لها أحيا وفى سبيلها أسعى، وبها وحدها أعنى طائعا أو كارها، إلى نفسى..».

ومن شأن كل من يُعنَى بنفسه وحدها أنْ يعجز عن الدخول فى علاقة حب حقيقية

شرطها الأخذ والعطاء، إنما لهذا تتوالى الصور على شاشة البطل الثابت: ماري وشوشو وليلى كلهن يحببنه، وكلهن يهجرهن، الأدق أنْ نقول إنّه يفر من عطاء الحب الذى لا يقوى على تلقيه ورده: هرب من ماري متعللا بانها لن تلبث ان تجد رجلا آخر يملأ عليها حياتها، ثم.. من هو حتى تشغل نفسها به، وتشبح بوجهها عن الدنيا من اجله؟ اصطدمت علاقتهما بحاجز اجتماعي هش كانت مواجهته امراً ميسورا، لكن «ابراهيم الكاتب» لا يستطيع ان يواجه شيئا فهو يتأهب للفرار المألوف، ولا بأس بأنْ يتفلسف قبل أنْ يولى: «ثقى إنّ هذه السماء ليست مجعولة لهذا المخلوق الذى يحسبه الفارغون مركز الدائرة ومحور الوجود؟ .. بل ليس أقدر من هذه السماء على إشعار الانسان بضآلته أو لا شيئيته ان شئت ...»، وإذا كان هذا صحيحا، فأى ضيْر فى أن يهجرها؟ وأى شيء يدعوه للنضال من أجل حبه؟ و «كل شيء باطل وقبض الريح» ؟ بعدها عرف ليلى، واغرقته فى عطائها: إمرأة ناضجة حرة، قادرة على الفرح بمسرات الجسد، وقادرة على مناقشته فى معنى الحب والحرية، تتعامل معه بندية وتتصرف إزاءه بنبل، ومع ذلك استطاع – وهو مستلق إلى جانبها – أنْ يتساءل: «لماذا يعجز الانسان عن الاستيلاء على جسد جميل واحد؟ لماذا يشعر أنْ وراء ما يناله شيئا آخر يشتهى ويراغ؟ شيئا أفْتَن وامتع؟ هل هى طبيعة الحب الخبيثه الماكرة ام هذا سر المرأة وسحرها.. «ثم اسودت نظرته: «ما جدوى الحب إذا كان سينتهى إلى الشبع؟ »

هذا هو ابراهيم الكاتب – بكلمات على الراعى: «شخصية سائلة، لا تهوى الحواجز ولا تهفوا إلى القيود، هى لهذا كالزئبق لا يقر لها قرار.. لا جرم انها لا تحقق شيئا، ولا تقضى فى أمر، فإذا ما انتهت الرواية التى تضمها اختفت كما تختفى قطرات الماء بين رمال الصحراء العطشى... »، ولهذا يتقدم الينا فى الرواية مكتملاً من صفحاتها الاولى، لا تؤثر فيه الحادثات ولا تغير منه شيئا، هو هكذا: تام وناجز وممتلئ، تمضى الصفحات فى شرح خواطره، وتحليل أفكاره ومشاعره، ولأنه هو الوجه الحقيقى للمازنى، فان هذا لا يطلق له الحرية التى يمنحها الروائى لبطله، فيحيا الحياة لحسابه، بل ينفق الجهد كله فى شرح بواعث سلوكه، وتبريرها، لهذا تتضخم شخصية إبراهيم تضخما غير عادى على حين تشحب بقية الشخصيات ويصبح وجود بعضها عارضا، وبعضها الآخر خارج الرواية تماما. من ناحية ثانية فإن المازنى لا يقدم لنا بطله فى مواقف سلوكية تكشف عن تكوينه النفسى والفكرى، لكنه يقدمه لنا عن طريق تقارير جافة يسوقها الينا المرة بعد المرة، وهو فى كل مرة يضيف أشياء إلى تقاريره السابقة أو ينقض أشياء. من تلك التقارير التى يقدمها فى الصفحات الاولى: «كان من ذلك الطراز من الناس الذى نستطيع أن نقول إن الله وهبه كل شئ إلا القدرة على الانتفاع بالحياة والتوفيق فى الدنيا، وإنْ يكن اشبه بالنساء فى المرونة وسرعة التكيف، وكان عظيم الاعتداد بنفسه شديد الاعتماد عليها، ولكن من غير أن يشوب ذلك الكبرياء والنقم على الناس.. الخ»، وبالنظر إلى تضارب الصفات الواردة فى تلك التقارير فإن شخصية إبراهيم تبقى ملتفة فى ضباب كثيف، ولم يكن هذا الضباب لينزاح إلا لو اعترف المازنى بأنّ مشكلة بطله هى فى داخله لا بفعل الظروف المحيطة به، فكيف نصدق شكوى إبراهيم من أنه

لا يجد المرأة التى تناسبه، وشكواه من العوائق التى تضعها الحياة فى طريقه «وكأن الله شاء أن تكون حياة ابراهيم كلها حرباً ومشاكل، فما طلب إمرأة أو اشتهت نفسه شيئا إلا اكتظ طريقه بالعوائق» ونحن نراه محظوظا لا يواجه أى مشاكل، بل يمضى من إمرأة تحبه لأخرى تعشقه لثالثه تعطيه وتغدق عليه، وهو لا يفعل شيئا سوى التأهب للفرار منهن على التوالى؟

من ناحية ثالثة فإنَّ المازنى يركب بطله بأفكاره هو وخواطره التى نعرفها والتى يرددها فى مقالاته وكتبه، ولا يقتصر هذا على خواطر ابراهيم وتأملاته وحواره مع نفسه، بل هو يستطيع أن يتحدث إلى شوشو: الفتاة الجميلة المفعمة حبا وخفة وإقبالا على الحياة، عن نيتشه: «اسمعى ياشوشو، لقد اهاب بنا نيتشة أنْ نحيا حياة خطرة، ولكنى أقول إنه ينبغى أيضا أنْ نحيا حياة مؤلمة.. الخ»، ومرة ثانية ينطلق متفلسفا حول الحياة والموت وخيبة سعى الانسان وتفاهة مصيره، فلا تكافئه الفتاة بالانصراف عنه - وهو أضعف الايمان - لكنها تثب اليه وتتعلق بعنقه!

مرة ثانية ليس هذا فقط، ما فعله عجز المازنى عن الانفصال عن بطله، بل أدى به لأن يضَمِّن روايته صفحات كاملة من الرواية التى ترجمها عن كاتب روسى محدود الشهرة، ونشرها بعنوان «ابن الطبيعة» ١٩٢٠، وحين أشار أحد ناقدى المازنى إلى ذلك، وردَّ صفحات إبراهيم الكاتب إلى أصولها فى «سانين» جاء دفاع المازنى مرتبكا: «.. التهمة صحيحة لا شك فى ذلك، فقد اتضح لى أن أربع أو خمس صفحات منقولة بالحرف الواحد من «ابن الطبيعة».. أربع أو خمس صفحات سال بها القلم وانا أحسب أنْ هذا كلامى.. لقد علقت (هذه الصفحات) بذاكرتى وأنا لا أدرى، لعمق الأثر الذى تركته هذه الرواية فى نفسى فجرى القلم وأنا أحسبها لى..» هذا الدفاع الهش لم يقنع أحداً، حتى نعمات فؤاد - ودراستها كلها صادرة عن محبة المازنى والاعجاب به - لم تستطع ان تصف هذا الدفاع إلا بانه مغالطة.. «ومعايشة الذاكرة التى يتكلم عنها المازنى لاتصل إلى المطابقة التامة من حيث دقة الصورة وجزئياتها، ولهذا لاينهض هذا العذر بنفى السرقة الادبية..» ويورد الراعى صفحات أخرى منقولة عن عمل سابق للمازنى فى «قبض الريح»، فتحت عنوان «كأس على ذكرى» نجد موقفا بين ابراهيم وشوشو موجوداً بنصه، وتحت عنوان «ليلة بين الصحراء والمقابر» نجد المادة العاطفية والفكرية التى تشكِّل قمة رواية ابراهيم الكاتب وتسرع بها إلى منتهاها، «نجدها أيضا بلا أى تغيير فيما عدا قصيدة فى المعنى نفسه، ذيل بها المازنى فصله فى «قبض الريح»، واضطر لحذفها فى الرواية، لانه لا مكان لها هناك..».

وما فعله المازنى هنا أهون مما فعله حين كتب مسرحيته الوحيدة كماسيلى، وربما كان المبرر الحقيقى هو أنَّ المازنى لايبالى بالشكل الفنى لروايته ودرجة إحكامها قدر ما يراها - أعنى الرواية - معرضاً للأفكار، وفى لقاء عاطفى مع ليلى فى احد معابد الاقصر - وقد رشا ابراهيم الحارس حتى يسمع لهما بدخوله فى الليل - لا يتحدث اليها بشىء مما قد

يعنيهما معاً، لكنه يروح يستعرض أمامها معلوماته التاريخية، ويفشل حين يحاول أن يقيم رابطة بين ما يقوله وبين الموقف الذى هو فيه: «أنا أيضا مثل «امنحوتب الثالث» أرتقى عرشاً أكبر ظنى أنّ ليس لى فيه حق شرعى، فليتنى أستطيع أنْ أشيِّده معبداً ضخما لإلهى المعبود، أسوغ به ما استوليت عليه...»، وهو كذلك لا يعفى الشيخ على - هو الذى يصفه بأنه فيل كبير - من أنْ يردد على مسامعه شيئا من معلوماته عن الفرق بين «أوليس» «وتليماك»، أو يضع على لسانه كلمات أو أفكاراً لا تليق إلا بالمازنى نفسه. كل هذا جائز عند المازنى لان «الرواية» يجب أن تحمل لقارئها أكبر قدر من آراء صاحبها وخواطره، لا يهم اتساقها مع الموقف أو الشخصية. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فقد حدثنا المازنى فى مقدمة روايته عن الجهد الذى بذله ليجمع بين أجزائها المتفرقة، ولازلنا نرى أمارات هذا الجهد فى النص المطبوع. بعبارة أخرى: لم يكن للرواية أنْ تلتئم اجزاؤها دون أنْ يتدخل الكاتب على هذا النحو: «قبل أنْ نتقدم خطوة أخرى فى هذا التاريخ أو هذه الفترة من حياة صاحبنا ابراهيم نُكرُّ راجعين بالقارئ بضعة اسابيع لنجلو ما عساه يكون مشكلا مما اسلفنا قصه فى الفصل السابق، وهى اوبة تردنا إلى أيام عشرة قضاها فى مستشفى..» ففى هذا المستشفى عرف إبراهيم مارى وبعد أن ينهى الكاتب حكايته يتدخل ثانية لينبه القارئ: «رجع بنا الحديث إلى الريف... الخ».

الشيء المدهش فى «ابراهيم الكاتب» إنّ أجمل وأمتع صفحاتها هى تلك التى تضعف علاقتها بالرواية، وأكثر شخصياتها جاذبية وامتلاءاً بالحياة هى تلك التى تقف خارجها (الشيخ على - أحمد الميت مثلا)، لا أستثنى سوى تلك الصفحات الرائعة التى تنجح فى أن يقيم علاقة عضوية بينها وبين البطل، أعنى تلك التى يقف فيها ابراهيم أمام الصحراء يناجيها ويسائلها عن سرها الخبئ ويطرح عليها الأسئلة التى تشغله عن الحياة والموت واللذة والألم والخلود والفناء، وعن سر الإله ودور المرأة فى حياة العباقرة والموهوبين، الرابطة التى تحققت هى أن الصحراء عقيم لا تنجب. مبددة فى ذرات كثيرة فلا تتماسك، وهو كذلك عقيم متبدد، وتكتمل الدائرة فى الصفحات الاخيرة حين يرى نفسه عوداً نابتا فى الخلاء، ويتساءل: ماذا يصنع العود النابت فى الخلاء هبت به مثل هذه الرياح الهوجاء؟ يلين أو ينقصف؟

وببساطة لا يفعل إبراهيم الكاتب شيئا، فهو لا يلين ولا ينقصف، بل يتلاشى ويتبدد فلا يبقى له أثرا



ومن الواضح لمن يقرأ المازنى ويعرف حياته إنّ علاقته بالمرأة كانت شائكة معقدة (وهل يكلف الله نفساً إلا قدر ما تسع وتطيق؟): كان شديد التعلق بأمِّه ثم بذكراها، وقد كتب إنّ موتها، «كان أوجع ما أصابنى فى حياتى وأعمقه أثرا فى نفسى، ولقد أبيت البقاء فى

البيت الذى وافاها الأجل فيه لأن كل ما فيه يذكرنى بها حتى كدت أجن..»، وتذكر نعمات فؤاد انها حين زارت بيت المازنى وهى تعد دراستها «طالعت عينى أول ما طالعت صورة كبيرة لأمه فى صدر حجرة الاستقبال بملابس الجيل الماضى مما ينم عن شدة اعتزازه بها وعمق شعوره نحوها..» ونحن نعرف انه قد تزوج مرتين: ماتت الأولى بعد أنْ سبقتها ابنتها، أما الثانية فقد انجبت له بنتا ماتت فى طفولتها كذلك - وهذه الأخيرة هى التى اهداها كتابه «فى الطريق» وصدره بمرثية دامعة لها: «.. بل افتح العين على جثة صغيرة حملتها بيدى هاتين إلى قبرها.. وانزلتها فيه، ووسدتها التراب.. ثم انكفأت إلى بيتى جامد العين، وعلى شفتى ابتسامة متكلفة، وفى فمى يدور قول ابن الرومى: لم يخلق الدمع لا مرئ عبثاً/ الله أدرى بلوعة الحزن..».

لهذا كله أصبح المازنى مرهف الحس تجاه المرأة، هى موجودة فى نفسه وفى عالمه الحقيقى والمتخيل بأكثر ما هى موجودة عند طه حسين (الذى كانت عاطفته مشبعة حتى الرضا الكامل) أو العقاد (الذى نفض عنه همومه الدائرة حول المرأة مرة واحدة فى «سارة» ثم تعالى عليها فلم يعد إليها)، ومن الواضح كذلك أن عواطفه تجاه المرأة لم تكن تكفى لإشباعها تلك التى يتركها وراءه فى بيته «على حدود الأبدية»، فظلت مشبوبة متحفزة للتدفق، مثل أرض خصبة متهيئة لتحضن أية بذور تلقى بها حتى لو كانت خادعة. ويروى الاستاذ فتحى رضوان حكاية ساقته المصادفة إلى معرفتها عن المازنى، وكيف استطاع احد العابثين ان يعبث به - بالمازنى - عبثا غليظاً موجعا، حين راح ينقل اليه خطابات تزعم (كاتبتها) انها معجبة بكتاباته وبه، ويأخذ ردوده عليها، ومضى الرجل يشتد فى عبثه حتى صحب ضحيته يوما ليرى «فاخرة هانم» فى قصرها الريفى - ويزداد المازنى تورطا فى الكمين المُعَد له، فيكتب لها - بعد ان حمل اليه الرجل العابث صورة لامرأة جميلة مما يباع فى المكتبات الاجنبية لممثلات أو لغيرهن من النساء الجميلات، ووضع هذه الصورة فى مظروف مع خطاب تقول فيه «فاخرة» انها جاءت لتراه منتهزة فرصة سمحت بها الظروف فلم تجده».. كتب المازنى: «يافاخرة، انك مسئولة عنى، مسئولة أمام الله وأمام ضميرك وأمامى، عن مصيرى وعن جنونى، وعن التياعى وخَبَلى، لاعذر لك بعد أن أوقدت فى صدرى هذه النار، وأشعلتها حامية مزغردة - وصرتُ أحس أن قلبى مزدحم بحبك...الخ» ويتلمس الأستاذ فتحى له الأعذار: «والحق أن المازنى لمعذور إنْ هو فرح بهذه الخطابات، ففى تلك الايام (يعنى سنة ١٩٣٢) كان سطر من إمرأة جديراً بأن يلهب خيال أى رجل فإذا كان هذا الرجل كاتباً كان أثر ذلك أعمق، لأن رجال الأدب والفكر فى بلادنا لا يجدون ما يجده زملاؤهم فى أوروبا وامريكا من ضروب التشجيع والحفاوة من الرجال والنساء..».

وما يعنينا هنا أن المازنى قد انطلق - فى معظم أعماله الإبداعية الأخرى: «إبراهيم الثانى» وكثير من قصص أو لوحات مجموعاته «ع الماشى» و «فى الطريق» و «صندوق الدنيا» وقليل فى «العنكبوت» - يُعَوض ما يفتقده ويتمناه، يصوغ علاقات ومواقف بالجنس الآخر، يبدو فيها البطل - وثمة دائما لازمات تشى بانه هو - مرغوباً غزلاً،

جسورا، يعانق ويقّبل، ويتجاوز العناق والقبلات أحيانا إلى عبث سطحى أو غير سطحى، ويدعو ويُدعى إلى النزهات الخلوية والمراقص ولايقصر نشاطه على القاهرة والأسكندرية وما بينهما، بل يتجاوز هذا كله إلى لبنان وقراه الجميلة ومصايفه.

لنلق نظرة إلى «إبراهيم الثانى»: إن صاحبنا لا يخلى لنا سبيلا للشك فى هويته فيقول فى ايضاحه: «إبراهيم الثانى هو إبراهيم الكاتب» أو كأنه على أصح القولين ثم تغير جدا...»، وليست هذه غير وسيلة أخرى من وسائل معابثة المازنى لقارئه، لكنه هو هو فى الصورة وظلالها جميعا. فهنا أيضا نرى ثلاث نساء يحببن إبراهيم: زوجته تحية، وصاحبته عايدة التى تموت، بالمعنى الحرفى، مدلهة فى حبه بعد فواجع «ميلودرامية» عديدة احاطت بها، ثم ميمى التى تتعلق به، ولا تنصرف عنه حتى يصرفها هو صرفاً ويدفعها دفعاً للزواج من ابن عمها الذى يحبها. وهنا أيضا النسوة هن المقبلات الراغبات، وإبراهيم هو الذى يتدلل، ثم يُقبِل أو يُدبْر، هذه عايدة تطلب منه أن يسمح لها بأن تحبه «وخطر له أنه ليس من المروءة ولا من العدل أن يمضى فى المقاومة فإنها تكون صدمة مخوفة العاقبة، وبدا له أن من الحكمة ان يأخذها باللين، ولا بأس من قبلة أو قبلات، وفى وسعه أنْ يسعدها بالقليل الذى لا ضير منه، وفيه راحتها وسكوتها.». وتروح عايدة لتأتى ميمى، وتهم بأن تصارح «الأستاذ» بحبها فيسبقها هو «أزعم أنك تحبيننى، ولكنه حب من طراز آخر هو تعلق بمن أيقظ شعورك وأزخَر تياراً كان راكدا، وأفادك بعض النعيم بشبابك، تعلق بمن أعَدكِ لما انت حقيقة به من نعم الحياة..» يقول هذه الكلمات وهو يغريها بان تنصرف عنه إلى رجلَ آخر وبدا له أن هذا خير حل، وأنه المخرج المأمون من ورطته ومن وراء هاتين زوجة محبة، تحتمل نزوات زوجها، ما تعرف منها وما لا تعرف، ولا تكتفى بتلك السماحة فتضيف اليها أنها تحيطه دائما بالفتيات الناهدات واللاتى مازلن فى عنفوان الشباب، وذلك لتدفع عنه أذى الإحساس بالشيخوخة المخوفة أو المتوهمة.

على هذا النحو يصبح إبراهيم - وبترخيص شرعى! - هدفاً للعشق ومحطاً للصبابة، مرغوباً من الفتيات النضرات والنساء الناضجات جميعا، ويلعب الفن دوره التعويضى الخالد. ويلفت النظر فى «إبراهيم الثانى» رأى فى المرأة، - على وفرة آراء المازنى فى المرأة حتى لتتصادم أحيانا وتتنافر، وتتكرر احيانا بذات الفاظها ومعانيها، ويخيل إلىّ أن هذا الإسراف فى الحديث عن المرأة وتحليل أفكارها ومشاعرها انما ليؤكد صاحبها انه خبير بها عليم باحوالها - اقول ان هذا الرأى فى المرأة - الزوجة لافت للنظر لانه يشى - أكثر من سواه - بالوجه الأعمق لموقفه منها: «وخطر لى ان الزواج يشبه لبس الحذاء، والأعزب كالذى اعتاد الحَفَى، فإذا لبس حذاء شعر بالضيق والكرب، والزوج الذى يهمل زوجته زمنا ما، يكون كالذى ترك حذاءً وتحذى سواه، فإذا عاد إلى الاول اتعبه.. والمواظبة والصبر لاغنى عنهما حتى يلين الحذاء ويعود مريحا كما كان...».

وما تحمله «إبراهيم الثانى»، تحمله كذلك معظم القصص أو اللوحات فى «ع الماشى»

بوجه خاص، وكثير من قصص «فى الطريق»، و «صندوق الدنيا» وفيها يبدو البطل غزلا، يجيد توجيه الحديث إلى المرأة، ومداعبتها وملاعبتها بهدف «اقتناصها»، يفعل هذا فى دور السينما والحدائق، والكازينوهات والمراقص، ويبدو البطل فيها - رغم تعدد السياقات وتنوعها - اشبه بنماذج مصغرة أو «ماكيتات مجسمة» لتلك الشخصية المحورية فى «إبراهيم الكاتب» وتابعه «الثانى».

إضافةً للدور - «السيكو - ثرابى» الذى أشرتُ اليه، فان موقف المازنى من المرأة موقف مزدوج (شأن مواقف هذا الجيل كله من القضايا الأساسية فى واقعه كما سبق القول): هو - بعقله وتفكيره وثقافته المكتسبة - يتبنى موقف الغرب المعاصر من قضية المرأة و «تحريرها»، وهذا التحرير عنده يعنى ان تُرَبى الفتاة ثم تُتْرك فى الحياة لتدرسها بنفسها، ذلك لأن «المناعة لا تكتسب بين أربعة جدران، بل بالمعاناة والمكابدة»، والفتاة حين تُحْجَب حجباً كاملاً فهى معرضة لان تضل عند أول خطوة تخطوها بعد فك اسارها»، كمن عاش فى ظلام دامس لا يكاد يرى النور حتى تعشى عيناه..» وهو - فى ذات الوقت - يرى أن مدار حياة المرأة هى العاطفة لا شىء سواها، ويرى قلب الرجل يتسع لأكثر من امرأة واحدة، ويبرر هذا الرأى فى «إبراهيم الكاتب»: «ولم يكن إبراهيم قد سلا شوشو، لكنه تسلى، لم يَنْقَضِ حُبه لها، لكنه تعزى بحب سواها، وقد ينكر القارئ ان يتسع القلب الواحد لحبيبين، لكن الواقع كان كذلك..»، ولعل هذا ألا ينكر شيئا حين يقرأ تعريف المازنى للحب بانه «مثل الجوع اشتهاء»، أى أن الجسم يطالب بان تُسَد له حاجة، وليس الطعام هو الغرض من الأكل بل ما يفيده من الصحة والقوة واستمرار الحياة، كذلك ليست المرأة هى الغاية من الحب، بل ما تعين عليه من بقاء النوع والانتاج..». لا عجب أن أصبحت النساء فى أعماله أهدافا للطراد وفرائس للصيد، وتبقى الأم وحدها - حقيقة ورمزا - محوطة بدائرة خاصة من الإكبار الذى يبلغ حد التقديس.

بعيداً عن الام.. ما أكثر النساء فى أعمال المازنى، وما أشد ما يتشابهن، حتى تحسبهن واحدة!.



سَوَّد المازنى صفحات كثيرة فى النقد، نقد القدامى والمعاصرين، وتحدث أحياناً عن مبادئ النقد وقضاياه، لكنها أفكار متناثرة فى كتابات شتى (فيما عدا ثلاث دراسات صغيرة عن «الشعر، غاياته ووسائطه، ١٩١٥» و «شعر حافظ، ١٩١٥ ثم «بشار بن برد، ١٩٤٤») يصعب أن نتكامل فى «نظرية» أو «منهج» نقدى، إنما هى أحاديث مرسلة تستطيع أن تتبين منها مبادئ عامة، بصرف النظر عن التزام المازنى بها، أو عدم التزامه حين ينصرف إلى التطبيق.

وتحدثنا نعمات فؤاد عن مخطوط للمازنى اطلعت عليه وهى تعد دراستها عنوانه

«فلسفة الشعر وتطوره»، وقد نَصَّ فى مقدمة المخطوط على أنه أفرد للنقد الادبى فصلا مستقلا، وانه تناوله تناولا لم يسبق اليه..، «وانى لآسفة إذ لم أعثر على هذا الفصل فى المخطوط»، ثم نحن نجد فى «أحاديث المازنى» - الذى نشر للمرة الاولى فى ١٩٦١، كما سبق القول، أى بعد أن أتمت الدكتورة نعمات دراستها بحوالى عشر سنوات - مقالا بعنوان «مبادئ عامة فى النقد» لعله هو الذى كانت تعنيه. وهو لا يحوى جديداً هاما، فأفكاره - بل واستطراداته الطويلة - هى ما سبق للمازنى أن ردده فى أعمال سابقة، والنقد عنده «عبارة عن رفع ميزان، والميزان ذو كفتين، فى واحدة يوضع الإحسان، وفى الأخرى توضع الإساءة أو التقصير أو ما يجرى هذا المجرى، والكفة الراجحة هى التى يكون لها الحكم...، والنقد النافع هو الذى يتوخي فيه صاحبه القصد والاعتدال ... والسؤال الذى ينبغى أن يلقيه المرء على نفسه وهو يتدبر كتاباً هو هذا: ماهى الفائدة المباشرة التى خرجت بها من لغة أو فكرة أو معنى أو حقيقة.. على أنه يتفق ألا يكون فى الكتاب ما يستفيده القارئ مباشرة، ولكنه قد يستطيع على الرغم من خلوه من هذه الفوائد المباشرة أن يحرِّك خيالنا ويوقظ أذهاننا ويبتعث نفوسنا وينشطنا على العموم .. فهذه أيضا فائدة لا تستقل ولا يستخف بها...».

على هذا النحو يجمع المازنى أهم ملامح النقد السائدة فى زمانه: اللغوى والموضوعى، ويضيف اليهما أثر العمل الأدبى فى نفس قارئه أو متلقيه، وهو فى تطبيقاته يحاول التزام هذا السبيل، فى نقد الشعر يقدم لقارئه فكرة عامة عن القصيدة والغرض منها، ثم يتناولها بيتاً بيتا، ويتوقف عند ما فى المعانى من استحالة أو فساد، لكنه هنا أيضا لا يستطيع ان يخرج عن ذاته فيأتى نقده اقرب إلى «انطباع عام»: إنَّه ينطلق من «موقف» تجاه المبدع، شاعراً، أو كاتباً، ويروح يدلِّل على صحة موقفه منه، ويصيب حيناً ويتعسف حيناً آخر. فعل هذا حين رفع شاعرا مثل ابن الرومى إلى أعلى عليين، وخَصَّه بالنصيب الأوفى من «حصاد الهشيم»، وهو فى كل ما كتبه عنه معجب به، مؤثر له، يبدو - فى احيان كثيرة - كما لو أن هناك خيطا خفياً يُوحِّد بين الرجلين فى لون من الوان «التماهى»: كان ابن الرومى شابا وسيما لكنه أسرف فى القراءة وتحصيل المعرفة فاضطربت أعصابه وضعف بصره، ثم رُزئ بالثُكل ففقد ابناءه الثلاثة تباعا، ثم هو ساخر أشد السُخْر، له أَهَاجٍ يسخر فيها من خصومه، ويصوِّرهم فيحسن تصويرهم، وله أسلوب روائى يتخذه فى بعض قصائده، حتى الفحش فى بعض شعر ابن الرومى يجد له المازنى عذرا: «إذا كان فى أهاجى ابن الرومى كلام لايعد من الشعر الصحيح بمعناه الأسمى، فذلك على الاكثر ذنب عصره، الذى كان يقبل ذلك ويتسع له ويُغْرى به فى الواقع..»، ويمضى معه حتى يستخلص له «فلسفة» خاصة، (رغم ان المازنى كان لا يطيق كلمة الفلسفة ويسخر بها دائما!) تحدث فيها عن آرائه - ابن الرومى - فى الادب، واحساسه بالطبيعة وتذوقه للجمال فيها.

من الناحية الاخرى جاء نقد المازنى لحافظ وشعره أقرب إلى التصيد والتربص وتلمس السقطات، بل وخرج من الحديث عن الشعر إلى الحديث عن نوايا صاحبه، وهذا مثال واضح:

لحافظ ابيات يهنئ بها أحمد شوقى حين أنعم عليه بلقب «بك» منها: «قد كان قَدْرُك لا يُحد نباهة / وسعادةً فغدا بها محدوداً»، وقد رأى المازنى فى تلك الابيات دليلاً على حسد يُكّنه حافظ لشوقى، وإنه «ينفس عليه أدبه وعبقريته ويتمنى لو كان له مثل طبعه وسليقته، وهل الحسد دليل على سعة الروح وعظم الثقة بالنفس واحتقار المظاهر؟..» ومضى المازنى فى مثل هذا النقد حتى جرَّد الرجلَ من كل فضل. وحكاية المازنى مع حافظ إبراهيم حكاية حزينة أسهمت فى خلقها وشايات الموظفين، وأقوال غير مؤكدة نُقلت إلى المازنى أن الشاعر يسخر منه ويكيد له!.

وقد فات علينا كيف كان المازنى يراوغ ويداور حين لا يود ان يقول رأياً صريحا فى عملمن الأعمال، ولعل هذه المراوغة لاتبدو فى شيء كتبه المازنى قدر ما تبدو فى مقالين كتبهما بعد أن أهدت له مى زيادة كتابيها «الصحائف»، و «ظلمات وأشعة»، كتب المازنى مقالين «الواجب» ثم «الكتب والخلود» (مجموعة «حصاد الهشيم») بدأهما بان الآنسة مى قد أهدت اليه كتابيها «فى ساعة نحس» وأن من الواجب أن يتناولهما بالنقد، ثم راح يستطرد من فكرة لفكرة ومن معنى لآخر حتى انتهى المقال الثانى دون أن تجد رأياً صريحا فى أيهما. واضحٌ أنه كان حريصا على ألا يغضب «مى» أو يكدِّر صفوها، وحريصاً ايضاً على ألا يمدح ما يرى أنه لا يستحق المديح، ومن ثم كان الهرب هو وحده الحل المتاح.

هكذا اذن: لم يكن المازنى ناقداً متفرغاً ولا محترفا، هو كاتب مبدع فى الأساس، وحين يعرض لأعمال الآخرين فانما من خلال ذاته هو، وكما تنعكس هذه الأعمال عليها، وكما تسهم مختلف العوامل - الذاتية فى الأساس - فى تحديد موقفه من صاحبها. يسرى هذا على نقده للقدامى وللمحدثين على السواء.



أما حكايته مع المسرح فكانت حكاية تعسة: ترجم مسرحيتين واحدة لشريدان والثانية لجالزورثى، ثم حدث أن طلبت منه السيدة فاطمة رشدى مسرحية لفرقتها، فقدم لها «غريزة المرأة» التى عرضت فى نوفمبر ١٩٣١ على مسرح الازبكية، وما أن عُرضت المسرحية ونُشرت طبعتها الاولى حتى هبت عاصفة عاتية، صرفت المازنى عن المسرح وأهله حتى النهاية.

والذى حدث أن ناقداً تصدَّى للمسرحية (هو الاستاذ محمد على حماد، الناقد الفنى لجريدة «البلاغ» آنذاك) واتهم المازنى بسرقتها عن مسرحية «الشاردة» التى سبق ان ترجمها لجالزورثى، ولكى يدعم هذا الاتهام ذكر - على سبيل المثال - أكثر من عشرين موضعٍ للتطابق بين العملين، وأحال قارئه إلى صفحاتٍ محددة فيهما.

وقد رجع الباحث المسرحى الدكتور إبراهيم حمادة لهذه القضية، وتقَّصى تفاصيلها ونشر عنها دراسة طويلة، («حكم الطاعة» للمازنى ام لجازورثى؟ فى «آفاق فى المسرح

العربى، ١٩٨٣») وما وصل اليه الباحث فى دراسته يسيئ للرجل أبلغ الإساءة، فقد كذب المازنى وأنكر وادعى، وأصّر على المراوغة، فراح ينشر نص «الشاردة» ونصاً يترجمه من جديد، متلاعبا فى ترجمته التى عُرضت ونُشرت، بالحذف والاضافة والتعديل والتبديل.. «وهكذا.. كما أصبح هناك نصّان شبه مُختلفيْن لمسرحية «غريزة المرأة»، أصبحت هناك ترجمتان شبه مختلفتين لمسرحية «الشاردة»، كل ذلك بقصد إخفاء الحقيقة فى الدروب الملتوية وتحويلها عن مسارها المستقيم، واستبد الغضب بالاستاذ حماد فأقدم على نشر رسالة صغيرة لاذعة اسماها «المعول» عقد فيها مقارنة شجاعة وصادقة بين النصين وأثبت بما لا يدع مجالا للشك ان المازنى قد سطا سطوا غير شريف أو متعقل على مسرحية المؤلف الانجليزى، موضوعاً وعبارة وفلسفة..».

وليت الأمر وقف عند هذا الحد، بل ان المازنى أوغل فيما بعد إيغالاً أدّى لمزيد من الاساءة اليه، «وذلك بأن عمد إلى محاولة اخرى لطمس معالم ما أخذه، حين قُدمَّت المسرحية للطبعة الثانية جعل المازنى لها عنواناً جديداً هو «بيت الطاعة»، وأبقى عنوانها الأصلى فرعياً، ثم حشر فصلاً جديداً بين الفصلين الثانى والثالث به صارت المسرحية أربعة فصول» ويلاحظ إبراهيم حمادة ضعف هذا الفصل الجديد، واختلاف مسلك الشخصيتين الرئيستين فيه عن مسلكهما فى الفصلين السابقين، ولكن رغم محاولاته تلك فان «حكم الطاعة ظلت مرصعة بعبارات من النص الانجليزى ورغم اجتهاده فى تخفية الملامح الاجنبية فى هذه الطبعة الثانية، فان الكثير من تلك الملامح اصّر على ان يظل شواهد فصيحة الإبانة عن مصدرها الاول..» ومن الطريف حقا ان تتابع تلك المحاولة المستحيلة فى مثل هذا النموذج:

فى نص جالزورثى: Clare: Look at me! I am not wax, Iam flesh and .blood.

وفى ترجمة المازنى: «كلير: انظروا، انى لست شمعا بل لحم ودم».

و «فى غريزة المرأة»: ليلى: الا تريان انى لست دمية من الشمع، بل إمرأة حية من لحم ودم».

وفى «بيت الطاعة»: ليلى: ولكننى لست دمية.. لست منحوتة من الحجر انما إمرأة حية».

وتلك كانت كل حكاية المازنى مع فن المسرح (فى مجموع مقالاته لسنا نجد سوى مقالتين متواضعتين تتناولان جوانب من فن المسرح، احداهما عن ترجمات خليل مطران لشكسبير فى «حصاد الهشيم»، والثانية عن «إيحاء التمثيل» فى «قبض الريح»). وقد تتساءل معى ألم يكن من الأجدر بالمازنى أن يعترف بانه اخذ مسرحيته عن جالزورثى، كما سبق له أن اعترف بانه أخذ بعض قصائده عن شعراء إنجليز بعد ان واجهه عبد الرحمن شكرى

بأصولها، أو يرجع الأمر كله إلى «معايشة الذاكرة» كما فات عليك فى أمر صفحات «إبراهيم الكاتب» التى اخذها عن ارتزيباشيف؟

وقد يبقى هذا السؤال عند المازنى بغير جواب!.

قعد المازنى يوماً على شاطئ بحر الروم - البحر الابيض إن شئت - وراح ينظر نحو الشمس التى غابت، والموج يتدافع «ثم تناولت عوداً كان ملقى إلى جانبى، وخططت به كلمات على الرمال البليلة، غير أن الأمواج طغت عليها وغسلتها وعادت بها ولم تترك حتى اسمى الذى رسمته فى آخرها!.

بأى شئ إذن أكتب؟ أأقتطع جذر شجرة بلوط وأغمسه فى بركان، وأسطر به ما أريد على صفحات السماء ليبقى؟».

كان الرجل يتطلع إلى الخلود، إلى أن يكتب ما يبقى. فهل أبْقَت له أمواج الأيام المتدافعة شيئا أم أنها قد غسلت كل شئ حتى اسمه؟.

عندى، تتمثل اهم إنجازات المازنى لا فى «موضوع» أو «مضمون» ما كتب، بل فى «طريقته» أو «أسلوبه» فيما كتب، ولئن كان المازنى قد بدأ الكتابة فى العقدين الاولَيْن من هذا القرن، فقد كان هذا عهد سيادة المنفلوطى، ولغته وأسلوبه فى التعبير، ولئن كان أسلوب المنفلوطى ذاته ملائماً لطبيعة موضوعاته (الرومانسية)، فان الموضوعات التى حاول المازنى ومجايلوه التعبير عنها لم تكن تلائمها هذه اللغة الجليلة الفخمة المثقلة بالإيقاع والموسيقى. وقد وجه المازنى سهام نقده مبكراً نحو المنفلوطى (فى الجزء الثانى من «الديوان»)، وفى نقده للمنفلوطى ودون ان يتعمد - كان المازنى يعبر عن ضرورة قيام لغة وأسلوب مختلفين: أخذ عليه الإسراف فى استخدام النعوت والأحوال والمفعول المطلق، وعنده ان «الإسراف فى النعوت من دلائل الضعف وفقر الذهن، لأن الكاتب أنما يرصُّها واحدا بعد واحد، وفى مرجوه أن يوافق واحد منها محله، وأن يقع فى مكانه، ولكن المطبوع يعرف ماذا يأخذ، وماذا يُلْقى وينبذ»، هذا صحيح دون شك. وصحيح أيضا أن المازنى قد التفت إلى «ان المترادفات فى اللغة انما هى أكذوبة شائعة»، اذ ليس ثم فى الحقيقة لفظان يؤديان معنى واحداً على وجه الضبط، وما من مترادفَيْن يزعم الزاعمون انهما سواء فى المدلول، إلا وبينهما مقدار من الاختلاف، قَلّ أو كثر «فاذا ساق كاتب اليك سلسلة نعوت متقاربة المعنى، متشابهة المدلول كان لنا أن نسأل: أيُّها يعنى على التحقيق؟..»، وأخذ المازنى على المنفلوطى كذلك إسرافه فى الاحتفال بوصف التفاصيل فى المحسوسات «بينما محك القدرة فى تصوير حركات الحياة والعاطفة المعقدة، لا ظواهر الأشياء وقشورها، وفى رسم الانفعالات والحركات النفسية واعتلاج الخوالج الذهنية، وما هو بسبيل ذلك..» بعبارة موجزة: كان المازنى يدعو إلى لغة مقتصدة، تتوخى الصدق، والدقة فى التعبير، وتلك هى اللغة التى حاول الالتزام بها فيما يكتب. وهذا لا يعنى - بطبيعة المرحلة ذاتها - أنه كان لديه تصورٌ

نظرى مكتمل وضعه موضع التطبيق، لكن الممارسة الطويلة (حرفيا: كان المازنى يكتب كل يوم) وفى موضوعات واغراض شتى جعلت أسلوبه فى النهاية هو الذى تميز به: السهل العذب، - الجميل الطَّيِّع، المسترسل دون افتعال، الفاظه منتقاه بعناية، من معاجم اللغة وأفواه الناس على السواء، اللغة عنده «أداة ليس إلا، ووسيطة للعبارة عما فى النفس ليس أكثر... وقد شبهوها بالوعاء وبالظروف وبالجسد والثوب، يعنون انها تضمن بالمعانى وتحويها، وان المعانى تحل بها وتكتسيها فتظهر بها» وهذا فى رأيه خطأ لأن اللفظ - «ليس موجوداً مستقلا عن المعنى، وقائما بذاته وانما هو والمعنى كل لا يتجزأ وليس للمعنى وجود بغير لفظ ولا للفظ بمجرده حقيقة تدرك..».

ولعل سعى المازنى إلى تحرير اللغة وأسلوب الكتابة كان دافعه لان يتوقف عن الشعر، بل أنَ يذُمه ويهجوه ويسخر منه، وينكره فيما بعد (اصدر المازنى ديوانه فى جزءين فى ١٩١٣ و ١٩١٦ كما سبق القول، لكنه لم يعد لاعادة طبعه) بل انه كتب بوضوح: «لا خير فيما قرضت من الشعر وان الأدب المصرى لا يزيد به ولا ينقص اذا فقده، فكففتُ عن النظم ونفضتُ يدى من القريض..» كان شعره غنائيا كله، لم يتوخ فيه شيئا قدر صدق الاحساس وصدق التعبير عنه، لكنه لم يأت فيه بشىء جديد أو متميز، وبقيت السيادة لكهنَه المعبد القديم: شوقى وحافظ ومطران. لكن الافكار النظرية عن الشعر - عنده وعند زميليه العقاد وشكرى لم تذهب بددا، كمنت حينا ثم بدت آثارها فى مدرستى «المهجر» و «ابوللو» وهما اللتان مهدتا الأرض أمام حركة الشعر العربى الحديث.

هذا المسعى أيضا قاد المازنى لأن يتخلص من كثير مما كتبه فى أول شبابه، فلا يعود لنشره فى كتبه ومجموعاته من بعد. من هذا ما تذكره نعمات فؤاد كتقديم لمقالاته عن ابن الرومى، فقد اثبت المقالات جميعا فى «حصاد الهشيم» لكنه أسقط المقدمة (مما جاء فى تلك المقدمة ويكشف عن الرحلة المجهدة التى قطعها المازنى كى تصفو له اللغة نقرأ: «وحتى يكون المقال مكتفيا بنفسه، ومستغنياً عن أنْ يرجع إلى أحد فى تقريب بعيده وبيان مستعجمه، وهو عمل لعمرى يفيد غير أنه وعر المركب كؤود المطلب، وما اظن بك إلا انك عالم بصعوبته عارف باعتياصه... الخ») وما أبعد المسافة بين هذا الأسلوب الصعب، المتفيهق، المتأثر بالفصحاء القدامى (خاصة الجرجانى والجاحظ) الذى كان المازنى يكتب به فى ١٩١٣، والأسلوب الصافى، السهل، الخفيف، المنطلق، الذى كتب به أعماله الأخيرة (وبوجه خاص مجموعتيه «ع الماشى» ١٩٤٤، و «من النافذة» ١٩٤٩) لقد جاهد المازنى جهادا متصلا مع اللغة: صيغاً وألفاظاً وتراكيب حتى طاعت له، واصبحت لغته دالة عليه، لا تشتبه بغيره، وهذا - عندى - أرقى ما يبلغه الفنان المبدع فى صراعه مع أدواته ووسائطه..

وقد كان المازنى ساخرا عظيْما: سَخرْ بنفسه أولاً، ثم بما حوله ومَنْ حوله، وانتهى إلى السخرية بالجهد الانسانى كله. لم يفلت المازنى شيئا ولا احداً (لسنا نجد فى عالمه كله من نجا

من سخريته سوى أمه، التى أبقاها داخل هالة مكتملة من التقديس، تكاد تعزلها عن العالم): سخر بأبيه ومعلميه وأهله ورفاقه فى طفولته وزملائه فى شبابه، سخر من الآراء والأفكار والصيغ الجاهزة، سخر من المرأة والرجل، ومن الحياة والموت، ومن الشعر والشعراء، ومن الكتابة والكُتب والكُتاب، ولو شئنا ان نتقصى ما سخر منه المازنى ما انتهينا. إن السخرية كانت أرضيةً ثابتة تتحرك فوقها موضوعاته، وهو لا يستطيع أن يتناول موضوعاً - بالغاً ما بلغت جديته - دون ان تداخله السخرية: رقيقة هادئة أو مريرة موجعة أو غليظة ثقيلة، لكنها موجودة دائما. وما أكثر ما سخر المازنى بنفسه: بوجهه وجسمه وجهد حياته، وما يلقى فى واقعه، وكأنه يتقى سخريات الآخرين به بأن يسخر من نفسه وكأنه يقول لأولئك الساخرين - مكايدا ومعابثا - : لن تبلغوا منى ما أبلغُه من نفسى بنفسى.

خذ هذه الصورة التى يرسمها لنفسه فى أولى مجموعات «قبض الريح» فهى تعنى الكثير من حيث نظره إلى دوره فى العمل الفكرى: «وما أظنُ بى إلا أن الله جلت قدرته قد خلقنى على طراز «عربات الرش» التى تتخذها «مصلحة التنظيم»: خزان ضخم يمتلئ ليفرغ، ويفرغ ليمتلئ، وكذلك أنا فيما أرى أحس بالفراغ فى رأسى فأسرع إلى الكتب التهم ما فيها واحشو بها دماغى.. حتى إذا ضايقنى الإمتلاء رفعت يدى عن ألوان هذا الغذاء وقمت عنه متثاقلاً متثائباً مشفقاً من التخمة فلا ينجينى إلا أن أفتح الثقوب.. وأسح!..».

وأدواته فى السخرية وافرة متنوعة: مزاج ابن البلد القاهرى الرائق (فى «صندوق الدنيا» صورة يرسمها لابن البلد تكشف عن فهمٍ له، وتعاطفٍ مع تكوينه النفسى والمزاجى) وعينٌ راصدة لاقطة تحتفظ - فى ومضة واحدة - بادق التفاصيل، وخيالٌ مقتحم جسور، ومرونة فى التعامل مع اللغة، وانفتاح على الحس الشعبى والتعبير العامى، ومعرفة بائمة الساخرين فى العربية والانجليزية، من الجاحظ إلى مارك توين (قال لى نجيب محفوظ مندهشا: أليس غريبا ونحن شعب يحب صناعة النكتة وروايتها ألا يخلف المازنى أحد؟ فيما عدا محمد عفيفى.. - وقد كان مُقلّا - لم يسلك هذا الطريق أحد بعده!)، لكن أثمن أدواته كان خياله الجسور: روايته القصيرة «عود على بدء» ١٩٤٣، انطلاقة واحدة لم يفقد سيطرته عليها: نام بطلها وهو زوج وأب، وصحا فى حلمه غلاما فى العاشرة وسُجن الرجل - الذى كان - بعقله وماضيه وخبراته وتجاربه فى جسد صبى، واختلطت الزَوجة بالأم، والابناء بالاصدقاء. والحكاية الداخلية ذات خطوط بسيطة: صبى يتيم وأمّ ثرية وعم عاشق، يريد ان يتزوجها، ويوم فى حياة الصبى يحتفلون فيه بعيد ميلاده وينتهى به إلى النوم فى حضن أمه ليصحو الرجل حيث نام. كان حُلما جعله المازنى بين قوسين، وجَمَّله وَزيَّنه وتفنَّن فيه، حتى جعل داخله أحلاما صغيرة، وتحولات اخرى. هذا العمل عندى من أمتع أعمال المازنى وأكثرها إحكاما ولعله من أندر تلك الاعمال التى تخلَّص فيها من آفة الاستطراد الذى كان يحبه، وما ضرورة الاستطراد وقد اطلق لخيالة كل الأعنَّة؟.

وإذا كان هذا الحلم قد طال حتى استغرق رواية كاملة فثمة احلام أخرى، يراها

الكاتب فى يقظته ونومه.

وأحلام المازنى مصنوعة بإحكام، وتؤدى وظيفتها من حيث انها تزيح الحدود الفاصلة بين الواقع الصلب القائم على العقل والمنطق، وانطلاقة الخيال الجسور، الذى يود أن يخلط الأزمنة والأمكنة والناس على هواه، ثم هى تقوم مكافئا له لغته الخاصة لما يقدمه العمل كله: «حلم إبراهيم (الكاتب) وهو نائم فى بيت الشيخ على فى رمل الاسكندرية، انه قد انقلب بقوة الله القادر على كل شىء، «جعة» مثلجة فى زجاجتها، وان محافظ الثغر شربه على كمية غير معقولة من كبار «الجمبرى» وانه - أى ابراهيم - احتج فى حلقه أو وقف فيه، ولكنه أكرهه على الانحدار فى جوفه فلم يزل يجاهد أن يفلت - أى أن يرتد - حتى أصيب المحافظ بانتفاخ دائم جعل له كرشا كروية اكسبته سمنا وأبهة ورشحته لعليا المناصب.. الخ»، ومن ذا الذى يوقف سيل التداعيات والصور فى الحلم غير منطقها الخاص؟.

وفى «صندوق الدنيا» يحلم المازنى بالآخرة، ويصوغ حلمه الساخر مستخدما مفردات من الميثولوجيا الاغريقية فهو، يعبر نهر «ستيكس» إلى وادى الاشباح بصحبة الملاح «شارون»، ويمثل مع رفيقه الساخر أمام قضاة محكمة الآخرة الخمسة، ويدور بينه وبينهم حوار فكه، وحين عرفوا انه «أديب.. أى انه عاطل وطفيلى»، ثم زاد انه يعمل «بالصحافة» أرسلوه إلى الجحيم باجماع الأصوات!.

ومثل هذا ليس قليلا عند المازنى. لكننا يجب ان نضيف - على الفور - إن سخرية المازنى لم تكن موظفة ضد شىء ولا هادفة إلى شىء - هى - فى معظمها - اقرب لأن تكون مقصودة لذاتها، هدفها التسرية والإمتاع والإدهاش. إن المازنى لم ينظر إلى سخرية «شو» - وقد كان حَرِيًا به أن يفعل - التى يوظفها توظيفا جيداً فى خدمة أهدافه: ضد الاستعمار ومزاعمه الزائفه فى «جزيرة جون بول الأخرى»، أو ضد جمود مؤسسة الزواج وتقليديتها فى «مهنة مسز وارين»، أو ضد الدين ورجاله المنافقين فى «ميجور باربارا».. الخ، لكنه التفت إلى سخرية مارك توين (١٨٣٥ - ١٩١٠)، وهو يعترف صراحة فى تقديم «مقتطفات من مذكرات حواء» (مجموعة «صندوق الدنيا») أنها موضوعة على نسق «مذكرات آدم» للكاتب الامريكى مارك توين.. وهى تشبهها فى الاسلوب الفكاهى، وقد جَارَيْتُه فى اشياء لم أدر كيف اخالفه فيها..»، ولا يقف دَيْنُه لمارك توين عند هذا الحد، بل هو يتأثر به ايضا فى صياغته صورا فكهة لطفولته وصباه.. فى «صندوق الدنيا» و «خيوط العنكبوت» بوجه خاص.

كانت سخرية المازنى مهربا وملاذا، لكنها لم تكن سلاحاً يشهره ضد واقع يريد له أن يتغير. كانت تنفيساً عن كاتبها وامتاعاً لقارئها..

وهذا كل شئ..



فى نهاية مقالاته عن ابن الرومى (مجموعة حصاد الهشيم) يقف المازنى منزعجاً يريد أن يفرغ من الامر كله: «فائما وجه العسر والمشقة اننا لانحب ان نظل نكتب عن ابن الرومى إلى آخر العمرا»، ونحن - كذلك - لانحب أن نظل نكتب عن المازنى إلى آخر العمرا.

واننى اعترف - شاكرا له الفضل - أننى قضيتُ بصحبته ساعات ممتعة، واننى عرفته عن قرب حتى كأننى خالطته زمنا طويلا: عرفت أحزان طفولته وشجون شبابه، وهموم رجولته، عرفت كيف ثقف نفسه بنفسه، حتى اصبح واحداً من مثقفى جيله الكبار، عرفت عناءه، وهو يجاهد كى تطوع له اللغة ويخلص التعبير، تلمست احزانه لفقد أمه وزوجته وثكل ابنائه، مست قلبى تلك العاهة التى جعلته ينطوى عليها، ويكتمها ولا يبوح بها إلا نادرا وعلى مضض، لكنها قعدت به عن أشياء كثيرة وتركت فى روحه جراحاً لا تندمل (حكى لى الاستاذ يحيى حقى انه كان يعمل بسفارة مصر فى جدة حين زارها المازنى فى ١٩٢٩ وان الاستاذ يحيى ذهب يوما لزيارته فى الفندق الذى كان يقيم به، وقد ارتاع، حين رآه يمشى خطوات قليلة على ساقه المهيضة فى حجرته..)، وتعاطفتُ مع جهده الانسانى، وهو يصوغ فى خياله ثم على الورق - ما حُرم منه فى شبابه ورجولته.

لكنه - وليسامحنى - هو الذى كتب فى ختام «حصاد الهشيم»، «لاأحتاج ان أقول إنى لا أكتب للاجيال القادمة.. وهل ترى ستكون هذه الاجيال المقبلة محتاجة - كجيلنا - إلى هذه البدائه؟ أليست أحق بأن يكتب لها نفر منها؟ أمِنَ العدل أم من الغُبن ان نكلّف بالكتابة لجيلنا، ولما بعده ايضا؟ ما أحق هذه الاجيال المقبلة بالرثاء إذا كانت ستشعر بالحاجة إلى ما أكتب.. ليتهمها غيرى بالعقم إذا شاء..».

وهذا صحيح ياسيدى. لم تعقم الأجيال التى اقبلت بعدكم، وقد كتب لها نفر منها.. لكن أعظم جائزة يمكن ان ينالها كاتب قد نالها المازنى بجدارة واقتدار: ذابت أعماله فى نسج ثقافة بلاده ومهّدت بعضَ الطريق لمن جاء بعده، وفى الحقيقة انه يصعب تصور كثير من أعمال يحيى حقى ونجيب محفوظ - بوجه خاص - دون محاولاته فى القصة والرواية (قال لى نجيب محفوظ كنت أقول دائما إنّ المازنى لو أنه انصرف إلى الرواية بتفرغ أكثر وجدية أكبر لأصبح الروائى الاول فى بلادنا دون منازع) ويصعب كذلك تصور إبداعات حركة الشعر العربى الحديث دون اجتهاداته - لا أقول شعره - فى الدعوة لصدق الشعور وصدق التعبير.

قال لنا المازنى إنه كان مكلفاً ببياض الصفحات يسودها.

ونحن نقول إنّ فيما سود صفحات كثيرة ستبقى مضيئة فى وجه الثقافه المصرية العربية المعاصرة.

١٩٨٩

اشارة

الاعمال التى ورد ذكرها فى النص هى حسب ترتيب ورودها:

صلاح عبد الصبور: ماذا يبقى منهم للتاريخ؟ . - القاهرة، ١٩٦٨.

د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) القاهرة، ١٩٦٣.

فتحى رضوان: عصر ورجال، القاهرة، ١٩٦٧.

د. نعمات أحمد فؤاد: إبراهيم عبد القادر المازنى. - ط (٣)، القاهرة، ١٩٧٨.

د. محمد مندور: نماذج بشرية، ط (٣)، «القاهرة، ١٩٦١».

د. على الراعى: دراسات فى الرواية المصرية، «القاهرة، ١٩٦٤».

د. إبراهيم حمادة: آفاق فى المسرح العربى، «القاهرة، ١٩٨٣».

أما أعمال المازنى فهى فى طبعات مختلفة.



فى الذكرى المئوية لميلاد الأستاذ العميد

نظرة فى السيرة الذاتية والرواية

فرض طه حسين ظله الوارف على الحياة الثقافية المصرية من العشرينيات حتى أواخر الخمسينيات: كتب وألف وترجم ونقد وأرخ. وغطت اهتماماته مدى واسعاً: من التاريخ، إلى نقد الأدب قديمه وحديثه، إلى التعريف والتقديم والنقل والتلخيص، ومارس أنشطة عملية عديدة انتهت به إلى وزارة «المعارف» فى الوزارة الوفدية الأخيرة قبل ١٩٥٢، وبعدها، ظل الرجل الكبير موضع الرعاية والاهتمام، وتميز موقفه من الأجيال التالية عليه بنوع من رحابة الأفق، وقبول الاختلاف مع الاصرار على تأكيد موقفه والتدليل على صحته وسلامته، لكنه لم يجنح - مثل صنوه العقاد الذى ولد فى ذات السنة - إلى العنف واللجاج فى الخصومة، ولم ينزو بعيدا كما فعل آخرون من رموز جيله، بل ظل دائما الأب والأستاذ والمعلم، حتى آب إلى سكون يشبه سكون الموت سنوات قبل رحيله فى اكتوبر/ تشرين ١٩٧٣، ووراء جثمانه الذى بدأ رحلته الأخيرة من جامعة القاهرة، سارت أجيال من المثقفين المصريين، كلهم مدينون لهذا العقل المصرى العظيم.

من بين الجوانب المتعددة للأستاذ العميد، اخترت أن أنظر اليه - هنا والآن - من خلال ما قدمه فى فَنَّىْ السيرة الذاتية والرواية.

هامش صغير أقدمه فى ذكرى الرجل الذى يحمل جيلى له عرفانا خاصا بالفضل، فلولا اصراره الدؤوب على أن يصبح «التعليم كالماء والهواء» لما قدر للكثيرين منا أن يتموا تعليمهم، ولحالت دونهم مختلف الحوائل.



يكتب طه حسين فى تقديم «جنة الشوك، ١٩٤٥»: «الذين يقرأون ما أذعتُ فى الناس من الكتب منذ أكثر من ربع قرن.. يستطيعون أن يتبينوا فى وضوح وجلاء أنى

استجيب حين أكتب - وحين أكتب فى الأدب خاصة - لشيئين اثنين: أحدهما ما أرى أو أجد من عاطفة وشعور. والآخر امتحان قدرة اللغة العربية على أن تقبل فنوناً من الأدب لم يطرقها القدماء...» وإذا أخذنا بما يقول به بعض دارسيه (بوجه خاص: د. عبد المحسن بدر، ود. عبد الحميد يونس) لنا أن نعتبر الجزء الأول من «الأيام» - الذى صدر فى ١٩٢٩، وقد نشر فى فصول قبل ذلك - استجابة طه حسين الفنية والنفسية لتلك الحملة الظالمة المُروِّعة التى تعرض لها بعد كتابه «فى الشعر الجاهلى، ١٩٢٦».

لقد هزته هذه الحملة هزاً عنيفا، وأحيَت فى نفسه الحساسة كل آلام الماضى ومراراته، فراح يملى هذه الفصول، يشفى بها جراح نفسه، ويكيد لمن كادوا له، ويبدى رأيه - من خلف ستار شفيف - فى طبيعة تلك القوى التى ناوأته صبيا، وتكاد الآن - فى رجولته - أن تحرمه كل شىء.

وقارئ الأيام بأجزائها الثلاثة (صدر الجزء الثانى فى ١٩٣٩. وصدر الثالث بعنوان «مذكرات طه حسين» فى بيروت فى ١٩٦٧، ثم أعيد طبعه فى القاهرة بعنوان الجزء الثالث من «الأيام» فى ١٩٧٢) لا يملك أن يدفع عن نفسه الاحساس بأنه يقرأ عملا تمتزج فيه عناصر من الرواية، بشروطها الفنية، بعناصر من السيرة الذاتية، بما فيها بعض الصفحات التى تحمل طابع الاعترافات الخالص، بهدف واعٍ يسعى اليه الكاتب يتخذ فى الجزء الأول صورة كشف أبنية الثقافة الغيبية التى تسود القرى ومدن الريف أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن، وفى الجزء الثانى تقديم نماذج لتلك الشخصيات من أبناء الريف، التى كانت تفد إلى القاهرة لتدرس الدين والعلم فى الأزهر.. «فتصيب من العلم والدين ما تستطيع، ولكنها تصيب معهما ألوانا من علل الأجسام والأخلاق والعقول...» ويتخذ فى الجزء الثالث كشف مختلف المشاكل العلمية والعملية التى يواجهها الطلاب المصريون ذوو التعليم المضطرب والثقافة التقليدية حين يواجهون المناهج والدراسات الحديثة فى جامعات الغرب.

والنواة الصلبة التى تصدر عنها عناصر «الأيام» جميعها يمكن أن نجدها فى تلك الرغبة الطاغية فى العلم والتعلم، يبذل فى سبيلها طه حسين - صبياً وشاباً ورجلا - ما يستطيع ومالا يستطيع، يتمثل أولا فى تلقيه مختلف ألوان الثقافة التقليدية التى تضطرب فيها القرية والمدينة القريبة، ثم الصراع بين هذه الثقافة والدراسات الحديثة فى الجزء الثانى، واخيرا الانحياز لهذه الجديدة فى الجزء الثالث.

وصاحب «الأيام» راضٍ عن نفسه «وعما أصاب من نجاح يرضى اناساً ويسخط آخرين...»، وهو يسترضى ذاته القلقة المضطربة بإذاعة قصة نجاحه بين الناس، ويقول فى نهاية صفحاتها قولة الراضى عن نفسه، الذى يرى نفسه مصيباً فى كل ما أخذ من الأمر وما ترك «لو استؤنف الأمر من حيث ابتدأ لاستأنف مسيرته التى سارها، لم يغير منها شيئا، ولم ينكر منها قليلاً أو كثيراً...»، وتلك مرحلة من مراحل الرضا عن النفس لايبلغها إلا من خاض نضالا مثل الذى خاضه طه حسين: صبى ضرير فقير من قرية بعيدة، يصبح - قبل

أن يبلغ الثلاثين - كاتباً ملء السمع والبصر، حصل على أول درجة علمية تمنحها الجامعة المصرية، وأول ليسانس فى الآداب تمنحه جامعة فرنسية لطالب مصرى، ثم دكتوراه فى الأدب من نفس الجامعة، إلى دراسة جيدة للتراث العربى وعلومه «الأصولية»، ومعرفة بمناهج الفكر الحديث وأصولها الاغريقية والرومانية، وقدرة على النقد والجدل، ونفس ثائرة تدفعه دوما للارتياد والتحدى، وحياة عاطفية مشبعة مستقرة تملؤها تلك التى «بدلته من البؤس نعيما، ومن اليأس أملا، ومن الفقر غنى، ومن اليأس سعادةً وصفوا..».

وفى «الأيام» نرى ملامح هذا التكون تتخذ خطوطاً ثلاثة، تتوازى حيناً وتتداخل حينا آخر.



(١) التكون الثقافى والفكرى

يحدد لنا طه حسين المكونات الثقافية فى بيئته الأولى، تلك التى استمع اليها ووعاها بأنها قصص الغزوات والفتوح، وأخبار عنترة والظاهر بيبرس، وأخبار الأنبياء والنساك والصالحين، وكتب الوعظ والسنن، وأغانى النساء وتعديدهن، وأوراد الجد وأدعيته، وقبل هذا وكله وبعده: القرآن.

وقد كان طه حسين - مثل كل الناس فى قريته ومدينته فى طفولته - يُقَدِّس «العلماء» ويراهم من طينة غير طينة البشر. وأول من نرى من هؤلاء «سيدنا» صاحب الكتاب وفقيهه: غليظ بدين نهم أكرش، كاذب يقسم أغلظ الايمان وهو موقن بأنه كاذب، أعمى يحسب نفسه بصيرا، ومساعده سئ الحظ لم يوفق فى حياته لخير، مُحْتقر من الجميع، كاذب فاسد مرتش متسلط، وليس علماء المدينة الرسميون، وغير الرسميين، بأفضل منهما، أما «الفقهاء» أو «حملة كتاب الله»، فهم يأخذون علمهم من القرآن مباشرة «يفهمونه كما يستطيعون، لا كما هو، ولا كما ينبغى أن يفهم...»، وهناك أخيرا «مشايخ الطرق»، ويصف لنا طه حسين واحدا منهم: شره، يلقى إلى الناس كلمات غامضة يحارون فى تأويلها، ويمضون فى ذلك كل مذهب، وزيارته شرٌ لابد منه، ترهق الناس من أمرهم عسرا، ويتأكد للصبى أن ايمان أبيه بهذا الشيخ «لم يكن يخلو من الشك ومن الازدراء...». وكان الصبى يختلف إلى هؤلاء جميعا «حتى اجتمع له من ذلك مقدار من العلم ضخم مختلف متناقض، ما احسب إلا أنه عمل عملا غير قليل فى تكوين عقله الذى لم يخل من اضطراب واختلاف وتناقض».

ويكون مقدم المفتش الزراعى إلى القرية بشيرا لمعرفة الصبى بوجود لون آخر من العلم والثقافة، فهو «مطربش» يجيد الفرنسية، تخرج من مدرسة الفنون والصنايع، وهو كذلك «يحفظ القرآن ويجوده، وكان خفيف الظل جذابا..»، وبوصول هذا المفتش إلى القرية،

وبوصول طه حسين إلى الأزهر واستماعه لأول دروسه فيه، ينهى الينا رفضه التام لهذا اللون من العلم القائم على النقل والخرافة، ومجافاة العقل والذوق، ولكن كان عليه أن يغوص فيه حتى أذنيه، وأن يدرس الفقه والمنطق والتوحيد والأصول، وأن يمتاز فى علوم الأزهر، تتحالف عوامل عديدة كى تصل بطه حسين إلى نقطة التحول الرئيسة فى تكونه الثقافى والفكرى:

يزداد ضيقا بشيوخ الأزهر وطلابه لما يسمعه عنهم ومنهم، لم يكد يسلم من هذه العيوب أحد، فتثير فى نفسه الغضب والازدراء وخيبة الأمل، ثم يميل إلى دراسة الادب، ويعجب بمدرسه - الشيخ سيد المرصفى - الذى لعب فى حياته دوراً هاما، فهو يسخر من الأزهريين وطريقتهم فى الدراسة، ويساهم فى تحطيم القيود الأزهرية، والدعوة إلى الثورة على الشيوخ فى علمهم وذوقهم وسيرتهم واحاديثهم جميعا.

وحين كتب طه حسين أول مقال يهاجم فيه الأزهر، ومضى به إلى لطفى السيد كى ينشره فى «الجريدة» كان قد اختار اختياره الوجودى الحاسم: أن يدير ظهره للأزهر بما فيه ومَنْ فيه، وأن ينصرف عن تلك الثقافة التقليدية الغيبية التى تقوم على النقل لا العقل، وتلك المناهج العقيم فى التدريس والتعليم، وأن يولى وجهه وجهة أخرى، نحو بيئة «المطربشين» والقدر المتاح من الثقافة الحديثة. كان فى الاجازة يقرأ ويفكر.. «ما ترجم فتحى زغلول عن الفرنسية، وما كان محمد السباعى يترجم عن الانجليزية. وما كان جورجى زيدان يكتب فى «الهلال» من مقالات، وما كان ينشر من قصص، وما كان يؤلف من كتب فى تاريخ الادب والحضارة، وما كان يعقوب صروف يكتب فى «المقتطف»، وما كان الشيخ رشيد رضا يكتب فى «المنار» وكتب قاسم أمين، وكثيرا من آثار الاستاذ الامام، وهذه القصص الكثيرة التى كانت تترجم لتلهية القراء...».

وكأنما على موعد، فتحت الجامعة الأهلية (١٩٠٨)، ووجد طه حسين - وقد بلغ التاسعة عشرة - ضالته الحقيقة، وفى الجامعة الجديدة يتفتح عقله المتشوق للمعرفة على دروس فى تاريخ الأدب والفلسفة واللغات القديمة والجغرافيا والتاريخ الاسلامى، ويقرر أن يتعلم الفرنسية ليحسن الفهم والتعلم، وتمضى أحداث حياته على نحو ما هو معروف، وفى فرنسا يستوفى معرفته بالفرنسية ويتعلم اللاتينية، ويتعرف إلى الدراسات الانسانية والاجتماعية ومناهج البحث، وتاريخ العصور القديمة والقرون الوسطى، والتاريخ الحديث والمعاصر، والفلسفة، ويلم باللغة الانجليزية، إلى جانب معرفة جيدة بالثقافة الاغريقية والحضارة الرومانية والادب الفرنسى الحديث والقديم.

وهكذا تحددت المكونات الثقافية والفكرية لعقلية كبيرة فرضت ظلها على الثقافة العربية والأدب العربى أربعين عاما متصلة، واستطاعت أن تكون نقطة انطلاق عديد من الدراسات فى فروع المعرفة المختلفة: فى النقد الأدبى والتأريخ الأدبى والتاريخ الاسلامى

وفلسفة التربية والتعليم.



(٢) التكون العاطفى والانفعالى

قبل قصة حبه الأولى والأخيرة، التى رواها طه حسين فى الجزء الثالث من «الأيام»، تكاد صفحات سيرته أن تخلو من حديث القلب. هما إشارتان عابرتان تردان على استحياء كبير. أما الأولى فهى إمرأة ذلك المفتش الزراعى، وكانت صبية فى مثل سن طه حسين، فنشأت بينهما «مودة ساذجة» حَبَّبَتَ اليه الاختلاف إلى هذا البيت ليجوِّد القرآن فى ظاهر الأمر، وليخلو إلى هذه الصبية ساعة أو بعض ساعة، يديران بينهما ذلك الحديث الساذج فى حقيقة الأمر.

أما الثانية فكانت مى زيادة: قدر هذا الجيل من المثقفين أن يسعوا اليها وأن يتعلقوا بها، وأن تترك فى نفس كل منهم أثرا، مالهم لا يعجبون بها ويفتتنون، هم الخارجين من أصول ريفية خالصة، لم يجلسوا من قبل إلى إمرأة «برزة» تخالط الرجال وتحادثهم وتعاتبهم وتعابثهم فى صوت آسر ونغم ساحر «سُحِرَ الفتى... وانصرف وفى نفسه من الصوت ومما قرأ شىء كثير...».

ثم لاح له الحب الكبير، ومن يقرأ قصة هذا الحب كما هى مروية فى الجزء الثالث من «الأيام» لا يملك أن يدفع عن نفسه شيئا من الدهشة، فهذا الرجل الذى قارب الثلاثين، واستوفى نضجه العقلى كأوفى ما يكون النضج، وخاض نضالاً طويلاً متصلاً من أجل أن يعرف وأن يكون شيئا، هذا الرجل يبدى سذاجة واضحة فى شئون قلبه حين يضطره الوجد إلى البوح بحبه، فهو لا يريد لهذا الحب صدىً أو جواباً يكفى أن يحبها هو، وأن تأذن له بحبها، لقد كان حبه «يستحى حتى من نفسه فينكرها، ويكره أن يتحدث به إلى نفسه، وقد استيقن أنه لم يخلق لمثل هذا الشعور وأن مثل هذا الشعور لم يخلق له..».

طبيعى، إذن، حين يأتيه القبول أن يتغير تغيراً كاملاً، وأن يكون هذا القبول نقطة التحول فى تكونه العاطفى والإنفعالى: لقد كان - مثل هذا الرجل الذى أحب أن يتوحد به منذ عَرَف حياتَه وأقبل على شعره: أبى العلاء المعرى - «أنسى الولادة، وحشى الغريزة»، بينه وبين العالم حجاب صفيق، وبينه وبين الطبيعة باب موصد، وبينه وبين الناس شك وخوف وقلق واضطراب، هذا الرجل الذى عرف نفسه - منذ البداية - غير أهل لأن يأخذ الحب ويعطيه، تقوم علاقته بالناس، القريبين والبعيدين، على مزيج من الإشفاق والرثاء، وشىء من الزراية أو الاستخفاف، لا ترطِّب جفافَ نفسه الملتهبة عاطفة إنسانية، ويستجيب هو لهذا الجفاف المحرق بالسخرية والكره والعبث ومداورة النفس واساءة الظن بالمرأة، هذا الرجل صاحب النضج العقلى والإحباط العاطفى يلقى القبول من معبودته الفرنسية صاحبة

الصوت العذب، ابنة هذه الحضارة التى ناضل طويلا كى يصل أمره بأمورها، ويأخذ منها ما يشبع عقله ونهمه للمعرفة هاهى تهديه واحدة من بناتها، فيتم قبولها له: عقلاً وعاطفةً وجسداً ووجوداً.

من الصعب جدا أن تتصور حياة أخرى لطه حسين لا تكون فيها صاحبة الصوت العذب. لقد نجحت فى أن تقهر العلة الأساسية فى وجود صاحبها، وحين يذكر عنها طه حسين - اكثر من مرة - انها قد بدلت ظلمته نورا فهو انما يعنى شيئاً واحدا: انها قد نجحت فى أن تلغى من وجوده تلك الآفة البغيضة التى وقفت بينه وبين الحياة والاحياء والاشياء.

كان يخيل اليه أن صوتها يكشف له عن حقائق كانت مستخفية عليه، ولم تكن غريبة بالقياس اليه، «كأنه قد عرفها فى الزمان الأول البعيد، ثم نسيها دهراً طويلا، فهو يذكرها...».

فى عبارة واحدة: لقد ردت اليه ابصار عينيه المظلمتين، وأتاحت له أن يعيد صياغة علاقته بالعالم، فلا تقوم على الخوف والشك والحذر والتوجس، بل على قاعدة انسانية من الأخذ والعطاء.



(٣) نمط الاستجابة:

التحدى وتأكيد الذات

فى الجزء الثانى يروى لنا طه حسين حادثة يمكن أن نعتبرها نموذجية فى الدلالة على نمط استجابته للأحداث: عاد إلى القرية بعد أن قضى عاماً فى الأزهر، اختلف خلاله إلى شيوخه وسمع منهم، وحفظ بعض الكلمات والعبارات، ورجع بهذا كله وقد استقر فى نفسه أنه قد أصبح عالما يستحق مكانة العالم، لكنه اكتشف انه لازال كما كان قبل أن يبرح القرية «قليل الخطر، ضئيل الشأن، لا يستحق عناية به ولا سؤالا عنه فآذى ذلك غروره، وزاده ذلك إمعاناً فى الصمت وعكوفا على نفسه وانصرافا اليها...».

تلك هى المرحلة الأولى من استجابته، سرعان ما سيندفع بعدها إلى إثبات الذات وتأكيدها: بدأ بإنكار بعض المُسَلّمات فى هذه الثقافة الدينية الغيبية، ولم يتحرج من أن يهاجم «سيدنا» أمامه، ثم اتسعت دائرة نقده وإنكاره فشملت أدعية ابيه وأوراده، وتجاوزت القرية فبلغت المدينة، وقال فيها الناس هذه القولة التى ترددت بعد ذلك كثيرا عنه: انما هو فاسد مُفْسد، ضال مُضِّل... الخ، لكن الفتى كان قد حقق نجاحه الأول، فانتقم لنفسهُ وخرج من عزلته.

ولا شك فى أن النضج العقلى ثم الاستقرار العاطفى قد رققا من هذه الاندفاعة الوحشية، لكن نمط الاستجابة بقى كما هو: عكوف على الذات إنْ أحسَّت شيئا يهدد كبرياءها، ثمّ اندفاع بعد ذلك إلى التحدى، والمضى فيه لنهاية الطريق. ولا شك ايضاً فى ان جذور هذه الاستجابة قد غُرست فى طفولته الاولى، حين فقد بصره، وبدأ «ينبوع الشقاء الذى لن يغيض حتى تغيضَ حياته ذاتها..» فقد ألزمته هذه الآفة أن يكبت رغباته كبتا شديدا، وأن يأخذ نفسه بالقسوة أخذا عنيفا وألا يجعل من نفسه محطاً للشفقة أو الرثاء، وأن يتناسى هذه الآفة كلما استطاع إلى ذلك سبيلا... «لكنها كانت تأبى إلا أن تظهر بين حين وحين أنها أقوى منه.. ومن كل ما يتفق له ذكاؤه من حيلة..»، فهى تكمن له ثم تباغته فى بعض الطريق، فتؤذى نفسه، وتفرض عليه أن يقضى ليله ساهراً محزونا.

أرست هذه الآفة، إذن، نمط استجابته، ثم هى قد حددت مجال حركته، فكان عليه أن يعوض ضيق مجال الحركة بانطلاق الخيال حراً لاتحده حدود، ويارهاف بقية حواسه جميعا فلا تفوته مما يقع فى مجال ادراكها فائتة، هو يقظ الحس، حسن الاستماع، يجيد الرؤية بأذنيه وأنفه (راجع الصفحات التى يصف فيها طريقه إلى الأزهر فى الجزء الثانى)، وهو يألف الاشياء ويطمئن اليها ويجد بينه وبينها مودة، وكم فرح حين رُدَّ اليه الصندوق الذى حزن عليه حزناً شديداً حين حُرم منه فى قريته البعيدة، وبقدر ما يألف الاشياء ويطمئن اليها، بقدر ما يخشى الناس ويتوجس ازاءهم، وماذا لقى منهم غير ما يكره؟.

إن «الأيام» - بأجزائها الثلاثة - لا تقدم الينا شخصية يتعاطف معها صاحبها تعاطفاً تاماً غير «صاحبة الصوت العذب»، أما بقية الشخصيات فهى للهزؤ والكره والسخرية والزراية.

لا يبدى صاحب «الأيام» قدراً من التعاطف الانسانى إلا تجاه نوعين من الشخصيات: هؤلاء الذين قُدر لهم أن يلعبوا أهم الأدوار فى حياته العقلية والعامة. أهمهم الشيخ سيد المرصفى ثم لطفى السيد.. «أصبح للفتى استاذان يختصهما بحبه وإعجابه، أحدهما يذكره بأئمة البصرة والكوفة وهو الشيخ سيد المرصفى، والأخر يذكره بفلاسفة اليونان الذين سمع أسماءهم فى الأزهر، وجعل يدرس أطرافاً من فلسفتهم فى الجامعة وهو لطفى السيد..» النوع الآخر يتمثل فى ضحايا تلك البيئة القاسية الجاهلة المتخلفة التى أفقدته بصره، ضحايا ذلك «العلم الآثم» كما يسميه، علم النساء وأشباه النساء، فبسببه فقد نور عينيه، وبسببه ايضا فقدت أخته حياتها، مرضت عدة أيام دون أن يعنى بها أحد أو يفكر فى استدعاء الطبيب، وكأنما كان موت الأخ الشاب بعدها هو عقاب هذه الأسرة الغارقة فى جهلها وتخلفها وعلمها الآثم. وتعاطف طه حسين مع هذا الأخ وهذه الأخت رثاء للذات من ناحية، وصرخة احتجاج ضد هذه البيئة الفقيرة الجاهلة الغبية المتخلفة من ناحية ثانية.

وانعكس هذا النمط الاساسى على ما يلقى من الناس والحياة: إن الرحمة واللين يرتبطان بالإعراض عنه والإهمال له، والإشفاق يشوبه الازدراء، لهذا لم يعرف لذة لا يخالطها

الألم، ولم يعرف الما لا تمازجه اللذة، وكان - فى كل الاحوال - مقاتلا صلبا عنيدا، ذا كبرياء مرهف، ساخرا - فى قسوة - من الحياة والأحياء.



«الأيام» مزيج من السيرة الذاتية والرواية، يبدو الجانب الروائى بمعنى تتابع الفصول حسب منطق فنى، لا يلتزم سرد الأحداث فى تتابعها الزمانى أو المكانى، بل حسب تتابعها كما يرد فى وعى الفتى، يبدو هذا الجانب واضحا فى الجزء الأول، ومن ورائه تبدو حركة الجماعة راكدة ساكنة، فى الجزء الثانى يزداد نصيب صفحات السيرة، وتخضع لنوع من التتابع فى الزمان، ويتضح هذا أكثر فأكثر فى الجزء الثالث حيث تعنف الحركة ويتسارع الإيقاع، ولا يعود الفتى - وقد أصبح شاباً - يخلو إلى نفسه كثيرا، انما عليه أن يلاحق مشكلات حياته هذه الجديدة: من الأزهر إلى الجامعة، ومن مصر إلى فرنسا المرة بعد المرة، فعليه أن يحقق الآن أن ما كان امتيازاً ممنوحاً له بحكم عاهته يجب أن يتحول إلى امتياز وتفوق.

وفى «الأيام» بعد ذلك تصوير صادق لتلك الفترة التى عاشها طه حسين من أواخر القرن الماضى حتى عشرينيات هذا القرن، كان الطابع العام لتلك الفترة هو الاختمار لعناصر الثورة التى تفجرت فى ١٩١٩، والنمو التدريجى للطبقة الوسطى، وتقدمها، حتى أصبحت ذات قاعدة قوية عريضة قريبة للجماهير. وتحكى «الأيام» قصة صعود طه حسين - ابن الشريحة الدنيا فى هذه الطبقة - ليكون - بالفعل والقول - واحداً من الصفوة فى العاصمة.

وفيها أيضا تلك الصور التى استخلصها صاحبها من قبضة العدم: صورة الحياة فى تلك القرية النائية من قرى الصعيد أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن، وصورة الأزهر وما يحيط به وما يضطرب فيه من طلاب وشيوخ وعلوم ومناهج، وصورة بعض أحياء القاهرة آنذاك، وبعض نماذج المثقفين فيها، وما يحيط بذلك كله من صور الحياة فى مصر قبل ١٩١٩ وبعدها بقليل.

وستبقى «الأيام» دائما وثيقةً تَكُون طه حسين عقلاً وقلباً ومسلكا، وصورة للحياة المصرية المتهيئة للثورة أواخر القرن الماضى، وأوائل هذا القرن.



بين أعمال طه حسين الابداعية تتميز «أديب» ١٩٣٥، بصلتها الوثيقة بسيرته الذاتية، حتى يفضل بعض الدراسين اعتبارها جزءاً من «رباعية الأيام» يقع مكانها بين الجزئين الثانى والثالث من حيث أنها تحكى فترة اختلاف طه حسين إلى الجامعة الاهلية، قبل سفره إلى فرنسا.

هذا التشابه الخارجي يؤكده ويعمقه تشابه آخر: إن طه حسين يختلق كثيرا من المبررات كى يتسلل من وراء صاحبه، ويحكى عن ذكريات له هى ذكريات الكاتب نفسه «والغريب أنه كان يتحدث فيثير فى نفسى مثل ما يثير فى نفسه من الذكرى، ثم يتحدث عنى وعما أحب فكأنما انا أتحدث عن نفسى...» ويعمق التقارب بين الصديقين حين يتفقان على السفر إلى فرنسا لاستكمال دراستهما، ويقوم بينهما لون من التعاون العلمى، يعلّم طه حسين صاحبه بعض علوم الأزهر ويعلمه صاحبه الفرنسية.

والشئ الذى لا شك فيه أن لشخصية «أديب» أصلا فى حياة طه حسين، وأنه لم يخلقه من عند نفسه خلقا، فنحن نقرأ فى «الأيام» شيئا عنه حين يتحدث طه حسين عن استعداده للامتحان فى اللاتينية، وقهر تلك الصعوبة التى لم يقهرها مصرى من قبل، لكنه قد صاغ شروط وجودها بحيث يجعل منها شخصية فنية مقنعة، توفرت لها أسباب الحياة، من ناحية، ورمزا يُحَمِّلها المؤلف بدلالة أشمل من وجودها الواقعى، من ناحية أخرى. وإذا نحن صرفنا النظر عن تلك الصفحات الطويلة التى يمكن ردها إلى «الأيام» ونظرنا إلى صياغة شخصية «الأديب» نفسه، فماذا نرى؟.

رجل قبيح الوجه غليظ الصوت يفرض وجوده على طه حسين - وهو آنذاك يختلف بين الأزهر والجامعة - حتى يصادقه ويتخذ لنفسه عليه حقوقا، ثم هو يسبقه إلى فرنسا للدراسة، وتتوزع حياته بين الجد واللهو، فهو لعبة تتقاذفها معاهد العلم وبيوت اللهو، يمضى أحياناً فى الدرس حتى ينجح فيما يخفق فيه الكثيرون، ثم يعود لينسى كل شئ بصحبة إمرأة أو زجاجة خمر، يرى الجنون مقبلاً عليه لكنه لا يملك أن يدفعه عن نفسه، فيستلم له أخيراً، تاركاً وراءه «أدباً رائعاً حزيناً صريحاً، لا عهد للغتنا بمثله فيما يكتبه ادباؤنا المحدثون...» على أنه لم يكن بدعاً بين المتعلمين آنذاك. انما كان واحداً منهم يدل عليهم: ابن عمدة ميسور أتم تعليمه الثانوى وعمل كاتباً فى إحدى الوزارات، ينفق نهاره فى عمله، وليله فى قراءة ما كان متاحاً من ألوان الثقافة، ثم هو زوج سعيد بزوجته، مستقر فى بيته على رابية فوق المدينة، «لكنه مضطرب، ملتو، شديد الاضطراب والالتواء...» نرى من وجوه اضطرابه اسرافاً فى الحديث والاستطراد، وانطلاق الخيال بغير حدود، ونفساً شاعرة مرهفة الحس.

لكن هذا لايكفى كى يبلغ طه حسين بأديبه أن يكون شخصية فنية مقنعة من جانب، ورمزا يتجاوز وجوده الواقعى من الجانب الآخر، لهذا خلق فى نفس بطله هذا الصراع بين زوجته «حميدة» التى أرْغَم نفسه على طلاقها من أجل أن يسافر إلى فرنسا، وبين «فرنند» أول فتاة يقدر له أن يراها ويحادثها فى فرنسا، ثم «الين» التى عرفها بعد ذلك فكان بين ذراعيها نعيمه ودماره. ونحن لا نعرف أياً من هاته النسوة، نعرفهن من خارج، ومن حيث دلالة كل منهن فى هذا الصراع. فالمهم أن يدفع طه حسين بطله لأن يرتكب إثما (هو طلاقه لامرأته)، وأن يتعذب من أجله (فى هذا التمزق الرهيب بين دور العلم ومجالس اللهو)، ثم

ان يُكَفِّر عنه ويتطهر منه (بالجنون الذى ينتهى اليه).

لقد حاول طه حسين أن يخلق من أديبه بطلا تراجيديا على نحو ماعرف عن أبطال التراجيديا الاغريقية، ومثلهم كذلك فإن نتيجة الصراع قد حددها «قَدَرِكَوْنى» لا مهرب منه ولا سبيل لتغييره، قدر قضى بأن تُهْزَم «حميدة» وأن يتوارى شبحها البائس حين تشرق «فرنند» أو «الين» أو أية إمرأة فرنسية أخرى، فجوهر الصراع - ولب رواية «أديب» كلها - انما هو فى اللقاء بين حضارة هرمة، تقليدية وغيبية، جامدة ومتخلفة، وأخرى فتية منطلقة، تؤمن بالنظام والتقدم، والعلم والفن وإنسانية الانسان، يقول أديب لصاحبه فى إحدى رسائله: «اذهب إلى الأهرام وانفذ إلى أعماق الهرم الأكبر، فستضيق فيه بالحياة وستضيق بك الحياة، وستحس اختناقا.. وسيخيل إليك أنك تحمل ثقل هذا البناء العظيم، وانه يكاد يهلكك ثم اخرج من اعماق الهرم واستقبل الهواء الطلق الخفيف، واعلم بعد ذلك إن الحياة فى مصر هى الحياة فى اعماق الهرم. وإن الحياة فى باريس هى الحياة بعد ان تخرج من هذه الاعماق...».

باختصار: لقد استخذى الأديب فى مواجهة هذه الحضارة الجديدة استخذاء تاما ونهائيا، تماما كما فعل حين رأى فتاة الفندق، فكذب واحتال كى يمد اقامته فيه اياما، ويهيم بها فى صحوه وسكره، وليست هى - بعد - سوى فتاة تهب رقتها، وابتسامتها لكل نزيل عابر...

كتب طه حسين «أديب» بعد أزمة اخراجه من الجامعة (١٩٣٢)، وهو يعترف صراحة فى سطورها الاخيرة بأنه كتبها بعد أن أتاح له «الظالمون» شيئا من فراغ، وهو يُنْحى على الجامعة باللوم فى أكثر من موضع فيها، ولعل هذا أن يجعل منها استجابته الفنية والنفسية لتلك الازمة الحادة من أزمات حياته، ثم ليقول فيها رأيه فى موقف «المراهق» الشرقى من حضارة أوروبا الناضجة، قاله مستتراً، ليقوله بعد ذلك صراحة فى عمل لا ينتمى إلى الفن بل إلى فلسفة الحضارة والتربية هو «مستقبل الثقافة فى مصر» بعد ثلاث سنوات فقط من صدور «اديب»..



كانت أديب عملاً روائياً وثيق الصلة بسيرة الكاتب الذاتية، لكنه قدم لنا كذلك عَمَلين روائيين خالصين: دعاء الكروان، ١٩٣٤، وشجرة البؤس، ١٩٤٤.

والصفحات الاولى من «دعاء الكروان» تلخص - على الفور - كل وجوه نجاح الرواية وفشلها، كل ميزاتها وعيوبها، ففى هذه الصفحات نلتقى بموقف «إثارى» يشير إلى الطابع الميلو درامى للحادثة الرئيسية فى الرواية، وبجملة تشير إلى هدفها التعليمى والاخلاقى، وبالصياغة الشعرية الخطابية التى ستحدد اسلوبها الفنى وتناولها لموضوعها، وبالرحلة التى قطعتها البطلة محددة دلالتها الاجتماعية الشاملة.

على أن المشكلة الحقيقية فى هذه الرواية أن بها صَدْعاً رئيسيا يمتد ليشمل موضوعها وطريقة تعبيرها عن هذا الموضوع معا. أما الموضوع فرقيق أنيق مترف: كيف يمكن التطهر بالحب، وكيف يكون الصراع بين الحب والكبرياء، يدور فى نفس قروية بدوية لاتزال فى آخر الصبا وأول الشباب، لم تر من الحياة شيئا غير مضارب قبيلتها على أطراف الريف، وذلك البيت من المدينة الصغيرة التى عملت بها زمنا، لكنها تدير هذا الصراع باقتدار حتى تنجح فيه وتنتصر، وهى تعى ذاتها وتفكر فى نفسها «وتذكر ما مضى على علم به وتقدير له. وتستقبل ما سيأتى فى روية وبصيرة واستعداد للاحتمال..». هذا الصدع فى شخصية «آمنة» يحاول طه حسين اصلاحه بأن يجعل لآمنة حظاً من التعليم، فهى تختلف مع سيدتها الصغيرة إلى الكُتّاب وتتلقى معها درس المعلم بل ويصر عاشق اللغة الفرنسية على أن يجعل لآمنة حظا منها، فهى تتعلمها مع سيدتها، وهى تقرأ بها كذلك!.

وحَسب طه حسين أن آمنة قد أصبحت فتاة فرنسية حقا فاستقدم لها عقدة فرنسية خالصة كى تدور روايتها حولها، فلا شك فى أن الموضوع - على هذا النحو - غريب كل الغرابة عن الواقع المصرى آنذاك فى تلك المدينة البعيدة من مدن الاقاليم، وتلك الصفحات الطويلة التى يرسم فيها المؤلف شخصيات واقعية، ويصف الاحداث بتفاصيل واقعية، انما تتناقض وهذا الاسلوب الشعرى المغرق فى الصياغة المعنية بموسيقى العبارة واختيار اللفظ، الذى يميز مونولوجات آمنة الطويلة وتحليلها لمشاعرها حتى أدق خلجاتها.

ذلك أن المؤلف قد منح البطلة وَعْيه هو، ولم يخلق لها وعيها الخاص الذى نتلقى منه روايتها، فوعى المؤلف هو ما نلتقى به حين تدبر آمنة انتقامها الاخلاقى بيدين تجتهد فى أن تكونا نظيفتين، لكنها تكتشف ضرورة وجود قدر من الشر المحسوب، يُسارع الكاتب إلى تبريره، وَوعْى المؤلف هو ما نلتقى به فى ذلك التحليل الاجتماعى لحياة اثرياء الريف وكبار موظفى الحكومة فى العقود الاولى من هذا القرن، وهو ما نلتقى به فى تلك الاهمية الكبيرة التى تضفيها البطلة على الكتب من حيث أنها تتيح لمن يفيد منها امكان الحركة الاجتماعية من مرتبة الخدم لمرتبة السادة، وهو ما نلتقى به فى هذا التصوير الرائع لبنات الليل واشباحه وينبوع الدم المتفجر حول آمنة بعد أن شهدت مصرع أختها. والأدوار محددة تحديدا صارما فى هذا الحدث المليودرامى: آمنة هى البطل الذى يحقق انتصاره بالمعرفة والارادة والمهارة فى ادارة الصراع العاطفى، والمهندس هو رمز الغواية الذى يحترق بلهيب الحب فيُخْلَق خلقا جديدا، وهنادى هى الضحية البريئة، من مقتلها تنبعث صحوة البطلة، والخال القاتل هو تجسيد الشر، ثم تأتى النهاية السعيدة - بعد مشاهد القتل والفرار والشقاء فى الحب - لتمسح الدموع، وتؤكد معنى الحدث.

إذا كنتَ من المولعين باسلوب طه حسين، بنسيجه العربى الخالص، وموسيقيته فى تشكيل الفقرات والعبارات، وجَرسْ اللفظة المنتقاة بحرص وعناية، فانك ستجد فى «دعاء الكروان» منه شيئاً كثيراً، فى تلك الصفحات التى تصف بنات الليل وأشباحه، أو طريق

العودة إلى أطراف الصحراء وما تراه العين من مشاهد الريف، لكننى لا أكتمكَ ايضا انك ستجد تكلفا واضحا فى صياغة جمل وعبارات قد يرضى ائمة البلاغة القدامى لكنه اليوم لا يرضينا!..

لقد اراد طه حسين أن يكتب رواية مصرية، فجاء بموضوع فرنسى خالص وأسقطه على الواقع المصرى فضاق به، وتعثرت «دعاء الكروان» بين صياغتها العربية الشعرية وموضوعها الغريب، لهذا لم تلعب أى دور فى تطوير الرواية المصرية والعربية، ولم تبق منها سوى صفحات من أجمل النثر المكتوب فى العصر الحديث.



وبعد عشر سنوات أخرى قدم طه حسين روايته التالية «شجرة البؤس، ١٩٤٤» وشجرة البؤس هى تلك التى غُرِسَت بذرتها حين أمر «شيخ الطريق» بتزويج خالد من «نفيسة» على قبحها، وكان حتما أنَ تثمر هذه الشجرة ثمرات مرة، يتابعها الكاتب جيلا بعد جيل، والرواية هى - فى التحليل الاخير - حركة هذه الاجيال المتعاقبة وتطورها الاجتماعى، وهى - بين روايات طه حسين - اكثرها تقدما نحو حركة المجتمع الذى عرفته مدن الاقاليم، والقاهرة، أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن. يتابع الكاتب هذه الحركة خلال عرضه لنماذج من أجيال ثلاثة: جيل الآباء: يعملون بالتجارة ويراكمون الثروات ويتكلمون بالقرآن، ويخضعون فى تدبير أمورهم كلها لبناء متماسك من القيم الدينية والتقليدية، وفى هذا البناء يلعب شيخ الطريق الدور الرئيسى، فهو يعرف كل شئ عن أتباعه وتلامذته ومريديه، إليه يفزعون إنْ أحزنهم أمر، وهو يقضى فى شؤونهم بكلمات قليلة غامضة يذهبون فى تأويلها شتى المَذاهب، يَخُط مصائرهم ويتحكم بها دون أن يجرؤ واحدهم على الاعتراض، هو عندهم صوت الله ورسوله.. (وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمرا أن يكون لهم الخيرة من أمرهم...) وعلى هذا النحو يأمر الشيخ بغرس شجرة البؤس هذه فتُغْرَس، ويَلْقى جيل الابناء منها عذاباً موصولاً.

ولا يكاد هذا الجيل - جيل الابناء - يختلف عن آبائه كثيرا، لقد اصاب قدراً من التعليم المنتظم أو غير المنتظم، وحين تكسد تجارة الآباء يتجه الابناء إلى العمل فى الوظائف الحكومية المتاحة. لم تعد تجارة الآباء رائجة لأن اولئك الشياطين القادمين من القاهرة ومن وراء البحار يقيمون هذه المتاجر الجديدة «التى أخذت تنشأ فى المدينة على غفلة من أهلها، لا يدرون كيف جاءت اليهم ولا كيف استقرت فيهم وإنما هو بناء يقام لا يعرف أهل المدينة من يقيمه ولا لمن يقام، ثم ينظرون فاذا عمارة فخمة ضخمة قد ارتفعت شاهقة فى السماء ممتدة فى الفضاء، وقد اقبل عليها قوم غرباء جاءوا من القاهرة فملأوها بضائع وعروضا، وأحاطوها بألوان من الزينة والبهجة تدعو الناس وتغريهم بها...».

وعجز الفكر التقليدى وانماط الثقافة التقليدية عن مواجهة هذا الذى حدث، لم تستطع

أن تفهم معنى هذه الرأسمالية الناشئة على الطراز الغربى، واكتفوا بأن يستعيذوا بالله من شر هذه الشياطين التى تعمل على تقويض أسس حياتهم جميعا ومن ثم راحوا يلتمسون العزاء فى عالم آخر: «سعوا إلى شيخهم وتحدثوا اليه فى ذلك، فاذا هويرى مثل ما يرون، ويجد مثل ما يجدون، ويقول مثل ما كانوا يقولون: لا حول ولا قوة إلا بالله العظيم.. حسبنا الله ونعم الوكيل، ثم يحدثهم عن أشراط الساعة وأيام الله، ويَعظُهم فيبغِّض اليهم الغنى ويُحَبِّب اليهم الفقر، ويؤكد لهم أن أكثر أهل الجنة من الفقراء. وان أكثر أهل النار من الاغنياء...».

ولا يجدى هذا كله شيئا: استمر تقوض البناء التقليدى، ومن قبله بدأ تَكوُن الطبقة الوسطى الجديدة التى راحت تشق طريقها بسرعة إلى مراكز الصدارة فى المجتمع، وهنا يؤكد طه حسين حكمته المفضلة ودرس حياته: إن التعليم هو السلاح الذى يمكن أبناء هذه الطبقة من التقدم واتمام الصعود الاجتماعى، يتمثل هذا فى الاختلاف بين أبناء الأخوين خالد وسليم: أما خالد فقد اتم صعوده لطموحه وإصراره على أن يتيح لأبنائه أرفع مستوى ممكن من التعليم فى القاهرة، «وألا يقنع لهم بالشهادات اليسيرة والمناصب التى تُنَال بقليل من الجهد وتُغِل على اصحابها رواتب ضئيلة يراها أهل الإقليم شيئاً عظيماً، وهى فى حقيقة الأمر لا تقيم الأود ولا تحمى من الجوع، فضلا عن أن تبيح لاصحابها ما هم أهْل له من الترف وخفض العيش...» أما أخوه سليم فقد كان يرى أن هذه المدارس لم تُنْشأ لابناء الفلاحين وأوساط الناس، انما انشئت لابناء الأتراك والذوات من المصريين، فقعد بابنائه عنها، وأسلمهم إلى الصناع، يتعلمون منهم حرفا بسيطة يشقون بها فى حياتهم من بعد، وهو يقول لاخيه وهو يحاوره: فليكن من كل أسرة فرع واحد ممتاز، ولا يمكن ان يكون كل الناس ممتازين.

أن تقوض ابنية الحياة التقليدية، وتكون الطبقة الوسطى الجديدة ونموها السريع هو الاطار الواسع الذى تدور داخله احداث «شجرة البؤس»، وهو الذى يحميها من أن تتحول لحكاية خرافية من حكايات الجَدَّات، يلعب الادوار الرئيسة فيها شيخ الطريق وعفاريت الجن، وما البشر سوى أدوات بين أيديهم، وحين تقدم طه حسين نحو أرض الواقع الاجتماعى ليجعله إطار روايته، اختار لون الواقع الذى عرفة وعاشه ووعاه، وليس مدهشا أن نعرف عن جيل الآباء تفاصيل حياتهم اليومية فى زواجهم وطلاقهم، وفى جدهم ولهوهم، أكثر مما نعرف عن الأبناء والأحفاد. فانما هذا الجيل هو الذى عايشه طه حسين وتفتح وعيه عليه، وانما «هى صورة للحياة فى إقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضى وأول هذا القرن»، استخلصها طه حسين لنا من قبضة العدم، وقدمها الينا باسلوبه المألوف وطريقته فى القص، التى كان يضيق فيها اشد الضيق بتعاليم النقاد وقيودهم فى بناء الرواية، فهو يتحدث لقرائه مباشرة فى الصفحات الاولى: «واظنك فى حاجة قبل ان يتقدم هذا الحديث إلى ان تعرف شيئا من امر هذين الرجلين اللذين كانا يتناجيان...الخ»، ويتوجه اليهم بمحاضرة طويلة فى فلسفة التاريخ، وانتقاء الحوادث ذات الدلالة حتى يفرغ من روايته: «إن محاولة احصاء الأيام

والليالى عبث ومحاولة احصاء ما يقع فيها من الحوادث سخف، فالخير أن نطوى من ذلك كله ما يجب أن يُطوَى، وألا نقف من ذلك كله إلا عندما يستحق أن نقف عنده ونفكر فيه... الخ» ثم هو ينسى فى بداية صفحات روايته أنه حدثنا عن الاب (ابى خالد) حتى انتهت حياته، فيبعثه لنا بعد ذلك ويروح يتابع زواجه وطلاقه وكساد تجارته... الخ.

لا عجب، بعد ذلك إنْ رأينا فى شجرة البؤس ترهلا فى بنائها الفنى يبعد بها عن الإحكام، وسيبقى أثمن ما فيها تلك الصفحات التى تصور شيخ الطريق وطقوسه وتصور الحياة اليومية لجيل الاجداد أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن.



كان طه حسين رائداً عظيماً حاول كل ألوان الكتابة، وحاول الرواية كذلك ولئن كانت اعمال طه حسين الروائية لن تبقى طويلا، ولم تؤثر فى تطوير الرواية العربية تأثيرا كبيرا، فحسبه انه كان رائدا فى هذا المجال ايضا إلى جانب مجالات أخرى من العمل الادبى والنقدى.

٧٣ - ١٩٨٩

حسين مروّة:

معنى حياته وموته

«ايها المعلم
.. أيها الصديق
ليس الأوانُ أوانَ القطاف
إننا بالكاد ننتهى من تَسْوية
أرضنا الناعسة..
استعداداً للبذار
وإلى أن يجيئ ذلك اليوم
يوم فرحنا الحقيقى
من يدرى؟
فقد لا نكون أنا وأنت
داخل المشهد..

شاعر الجنوب اللبنانى حسن
عبد الله فى تحية لحسين مروة
١٩٨٠



«نحن فى هذه الدائرة (التاريخية من زمن الثورة) نموت ونولد: نموت تراباً وجذوراً للقضية، ونولد قمحاً وخبزاً للقضية. ولكن ما القضية هذه تحديدا؟ هى قضية ذات وجهين: وجهها الأول هو أن لنا أرضاً لانزال عليها غرباء.. وأن لنا تاريخاً اقْتُطع من أجسادنا، ويجتهد الأعداء فى اقتطاعه حتى من ذاكرتنا إلى الأبد.. وأن لنا شعباً يستحيل أن يظل فى غربة

عن أرضه وفى تشرد عن تاريخه.. ووجهها الآخر هو أن لنا فى بلادنا ناساً يُطْعِمون ناساً آخرين وهم جائعون، يحررون كنوز أرضهم من أَسْر الطبيعة، وهم مستَعْبَدون، يصنعون أشياء الحياة وأشياء العافية وأشياء المعرفة وهم المأكولون على مائدة الحياة والمسكونون بهموم المرض وأشباح الجهل والخرافة.. هذه خلاصة القضية.. أو خلاصة الخلاصة..».

حسين مروة: دراسات نقدية، الطبعة
الثانية، ص ٢٧٠ - ٢٧١



يوم الثلاثاء السابع عشر من فبراير - شباط ١٩٨٧، نقلت وكالات الأنباء بين ما اعتادت نقله من أنباء القتال فى بيروت: وأعلن راديو الدروز (صوت الجبل)، أن مسلحين مجهولين اقتحموا منزل الكاتب والمفكر اللبنانى حسين مروة (٧٧ سنة) المفكر التقدمى، واطلقوا عليه نيران المسدسات فأردوه قتيلا، وقد وقع الهجوم فى منطقة «الرملة البيضاء» التى تسيطر عليها مليشيات «أمل».

على هذا النحو الدال انتهت حياة الكاتب والمفكر المناضل. انتهت حياة طويلة أنفق أيامها ولياليها قارئاً وكاتباً، دارساً وباحثاً، منقِّباً عن الحقيقة فى تجلياتها المتعددة، عالماً ومعلماً، مخلفاً حصاداً من العمل الفكرى، جديراً بأن ينفق فيه العمر، متخذا موقفه إلى جانب الانسان والتقدم: فى العمل والفكر جميعا.



عاش حسين مروة حياة خصبة مترامية، متكاملة: بدأها (١٩١٠) فى إحدى قرى جبل عامل، جبل الجنوب اللبنانى. الجنوب الذى يلخص تاريخه واحد من أبنائه فى كلمات قليلة: «تاريخ افتئات، فَجَوْر وتعسف، وتاريخ مقاومة، فمجابهة وصمود...»، ويلخص حاضره فى كلمات قليلة كذلك إن المواطنين من ابنائه، الغيارى عليه، منخرطون جميعا فى صَفَّيْن اثنين: صفُّ الشهداء الذين غاصوا فى أرضه، فصلبوا عودها، وعززوا صمودها، وصف الشهداء الذين ما انفكوا يواصلون الشهادة، فى حومة شروط هى المعاجز، استنتقاذا ليس للتراب الجنوبى فحسب بل للتراب العربى. أو ما تبقى من هذا التراب خارج الأسر وقبضة التدجين[1]...». ونشأ فى أسرة دينية، وسط مناخ عام يسيطر عليه الاقطاع من الداخل والنفوذ الأجنبى من الخارج، ثم سافر للدراسة فى جامعة النجف الأشرف، المركز الأول لتراث الفقه الشيعى فى العالم، وبعد سنوات طوال ضاق الشيخ بدروسه، وبالجو العام الذى يحيطه، وكان لبعض الكتابات التى تُنْشَر فى الصحف والمجلات العراقية والمصرية آنذاك أثرٌ فى زيادة ضيقة بدروسه التى تدور فى إطار سلفى وغيبى، صارم وجامد: «ضاقت نفس الشيخ بهذا الجو الذى فُرض عليه بسبب ظروف لم يكن له يَدٌ فى خلقها، ولا كان يملك القدرة آنذاك

للتغلب عليها ووقع من جراء ذلك فى دوامة الصراع داخل ذاته، بين أن يُذْعن للنظام وتعاليم أهله التى تقول بنظام أزلى للوجود مبنى على أصل ثابت، لا يحول ولا يزول، وهو من بعد، غير قابل للبحث بأزليته وثبوته، لأن مارُسم فيه قد رُسم، رسمته يد قادر قدير لا تستنفذ أحكامه.. وألا سعادة ممكنة على الأرض.. والناس محكومون للقضاء والقدر فى كل ما يعانون من شقاء الحياة وظلم الحاكمين، ولا طريق لهم إلا الاستسلام وعدم الاعتراض على هذا الظلم - وبين أن يرفض هذا النظام ويجابهه، ويخرق جدار التزمت الذى يحاصره، ويخرج من قيده ويتخطاه (٢)».

وهذا ما فعله حسين مروة حين خرج من النجف إلى بغداد، يشتغل سحابة نهاره بالتدريس فى مدارسها، وساعات ليله للقراءة والكتابة للصحف والمجلات، ولم يكن بعيداً فيما يكتبه عما يحدث فى عراق الثلاثينيات والاربعينيات من مواجهة تزداد عنفا وقوة بين قوى الشعب الوطنية والديمقراطية من جانب، والنظام الرجعى الملكى وقادته واجهزة قمعهم من الجانب الآخر، وثمة دليل على أنه قد شارك - ١٩٤٨ - عملياً وإعلامياً فى أحداث الوثبة الوطنية العراقية التى أسقطت معاهدة «بورتسموث» البريطانية مع حكومة العهد الملكى حينذاك، وبعد أن حدثت الردة وعاد نورى السعيد أبعْد حسين مروة إلى لبنان فى مايو - آيار ١٩٤٩.

وإذا كان خروج حسين مروة من النجف إلى بغداد يمثل منعطفاً هاماً فى حياته، فلا شك - عند من يعرفون سيرته - فى أن رجوعه إلى لبنان بعد غيابه الطويل عنه يمثل انعطافا أكثر أهمية، ترك آثاره على مجمل حياته وعمله، وحتى لقى مصرعه، فمنذ عاد الرجل انتمى للحزب الشيوعى اللبنانى، واتخذ من الفلسفة الماركسية ايديولوجية ومنهجا. وتوزعت وجوه نشاطه العملى، وشملت مهاماً عديدة، كان من أبرزها إصدار المجلات الداعية لهذا الفكر، والتبشير به، والدفاع عنه، والتصدى لنقاده. وهنا يذكر له المثقفون من كل الأقطار العربية مجلتى «الثقافة الوطنية» ثم «الطريق». عن المجلة الاولى يتحدث محمد دكروب: «كانت مجلة «الثقافة الوطنية» قد بدأت بالصدور (ثقافية - اسبوعية) وكنا معاً - حسين مروة وأنا - نتولى مهمة إصدارها.. ويبدو أن «الثقافة الوطنية» قد صدرت فى وقتها الضرورى (١٩٥٣)، فسرعان ما صارت - ومنذ أعدادها الأولى - المنبر الأساسى لأصحاب الاتجاه التقدمى الجديد فى الأدب والنقد والفكر، فى لبنان وسائر البلاد العربية، ففى تلك الفترة أخذت تبرز أسماء أدبية وفكرية طبعت فترة الخمسينيات خصوصاً بطابعها التقدمى الإبداعى الجديد: محمود أمين العالم وعبد العظيم انيس ويوسف إدريس وكثيرون آخرون (فى مصر)، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتى، عبد الملك نورى، بلند الحيدرى ثم سعدى يوسف وغيرهم (فى العراق) حنا مينه، سعيد حورانية، شوقى بغدادى، مواهب وحسيب كيالى وآخرون (فى سوريا)، محمد الفيتورى، جيلى عبد الرحمن، محيى الدين فارس، وغيرهم (فى السودان) ابو سلمى ومعين بسيسو (من فلسطين) محمد ديب ثم كاتب ياسين (من الجزائر) وشعلات اخرى متفرقة مع العديد من الكتاب اللبنانيين

الديمقراطيين والتقدميين، سواء الذين آزروا «الثقافة الوطنية» وحركتها (أمثال: العلامة الشيخ عبد الله العلايلى، ومارون عبود، ومصطفى فروخ، والدكتور جورج حنا، ورضوان الشهال..) أو تجمع الأدباء والكتاب فى أسرة الجبل الملهم الدكتور على أسعد، أحمد أبو سعد، أحمد سويد، محمد عيتنانى، فؤاد الخشن.»

ويحدثنا محمد دكروب أيضاً عن مقالات عبد العظيم أنيس ومحمود العالم التى جمعاها بعد ذلك فى كتاب «فى الثقافة المصرية، ١٩٥٥، هذا الكتاب الذى أصبح - رغم ما شابه - من العلامات الاساسية لنقد جديد، يصدر عن مفهومات مخالفة، ويصل لنتائج وأحكام مخالفة لما هو سائد كذلك، وتولى حسين مروة تقديم الكتاب، ومما جاء فى تقديمه: «إن واضعىْ هذه الدراسات إنما وضعاها وهما يخوضان معركة فكرية هى معركتنا نحن الآن فى لبنان، ومعركة اخواننا الكتاب الواقعيين هناك فى سوريا والأردن والعراق والسودان والجزيرة وحتى بلدان المغرب العربى فى الجانب البعيد، نعنى بها هذه المعركة الازلية الأبدية بين كل جديد وكل قديم، بين ثقافة تنعكس فيها آراء وافكار ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع، يكاد يتلاشى دورها التاريخى، وينقضى، وبين ثقافة تنعكس فيها آراء وافكار ومفاهيم وقيم تريد أن تدل على مكان فئة تلد فى المجتمع جديدا - كى تنقل هذا المجتمع إلى دور تاريخى جديد، ثم لكى ترفع هذا المجتمع إلى منزلة أرحب وفضاء أوسع وإنسانية أسمى وحياة أجمل وأفضل(٣)».

تلك - بايجاز وبساطة - المعركة التى خاضها حسين مروة لاكثر من خمسين سنة متتالية، لم يهن فيها يوما ولم يلق السلاح: معركة الوقوف إلى جانب الجديد، من أجل رفع المجتمع إلى منزلة أرحب، وإنسانية أسمى، وحياة أجمل وأفضل.



وقد خاض حسين مروة معركته الفكرية على جبهتين: محاولة تأسيس منهج «واقعى» فى النقد الأدبى من ناحية، ثم محاولة النظر إلى الفلسفة العربية - الإسلامية فى ضوء منهج «مادى» من الناحية الاخرى.

على الجبهة الاولى قَدَّم أهم أفكاره فى كتابه الكبير «دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى، بيروت ١٩٦٥»، أما على الجبهة الثانية فقد قام بانجاز ضخم يُعد - بكل المقاييس - عملاً رائداً فى اتجاه إعادة دراسة الفلسفة العربية - الإسلامية، بدءاً من حركة الفكر العربى قبل ظهور الاسلام، حتى فلسفة ابن سينا فى اوائل القرن الرابع الهجرى، الحادى عشر الميلادى، وذلك فى كتابه «النزعات المادية فى الفلسفة العربية - الإسلامية، بيروت، ١٩٧٨، ١٩٧٩»، وهو عمل يصفه محمود أمين العالم بأنه «ملحمة فكرية تاريخية فى حياة الفكر العربى الحديث» ويقول عنه: «إن هذه الدراسة تمثل تلاقياً خلاقاً نقدياً واعياً بين أرقى ما بلغه استيعابنا العربى لمناهج البحث الحديث، مع زبدة ما بلغه تراثنا الفكرى العربى-

الاسلامى فى العصر الوسيط، لذلك فهى لا تمثل مجرد انعكاف على دراسة ماض تراثى، بقدر ما تمثل امتداداً خلاقاً لهذا الماضى التراثى فى حاضرنا، عبر التناول الخلاق لهذا الماضى.. لهذا فهى إضاءة للماضى وتعميق للحاضر واستشراف للمستقبل فى الوعى العربى المعاصر.(٤)»

على أن لحسين مروة كتاباً - صدرت طبعته الأولى فى ١٩٨٤ - يمثل حَلْقة اتصال بين هاتين الجبهتين، أعنى «عناوين جديدة لوجوه قديمة فى تراثنا الادبى والفكرى»، وهو يضم مجموعة من المقالات التى نشرت فى «الثقافة الوطنية» عند صدورها أوائل الخمسينيات، ويقدم فيها رؤيته لعدد من الشعراء والكتاب العرب، يبدأهم بطرفة وعنترة وزهير، لينتهى إلى عمر فاخورى ومارون عبود والمازنى، وفيما بين الجاهليين والمعاصرين يقف عند ابن المقفع وبشار وأبى نواس وأبى العتاهية وابن الرومى والمعرى، إلى جانب أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وآخرين.

وهو يحدثنا فى تقديمه لهذه العناوين عن مسيرته مع التراث وكيف تطورت، وكيف أنه اتخذ - منذ البداية - طريقاً شاقاً وغير ممهد فى النظر اليه، ذلك أن الطرق الممهدة آنذاك كانت تغلب عليها سمة واحدة هى الانغلاق التام بين التراث من جانب، وبين مجريات التاريخ من الجانب الآخر.. «لكأن هذا التراث نَبَتَ ونما وتطور من دون أرض.. ودون ناس من الأحياء يتعاطون معه أسباب النشوء والنماء والتطور، ويتبادلون معه الفعل ورد الفعل.. بمعنى أن هذه الدراسات تنظر إلى التراث كنصوص قائمة بذاتها، ثابتة، ساكنة، مُفَرّغة من دلالاتها وأبعادها وعلاقاتها التى كانت منها حياة التراث، أعنى الدلالات والأبعاد، والعلاقات التى تصل هذه النصوص بحركة التاريخ العربى - الاسلامى، وتاريخ الحضارات البشرية بعامة» ثم هو يقسم تلك العلاقة بالتراث أقساما ثلاثة، تأتى مرحلة «العناوين» فى أولها وفيها يلتقط شخصيته من التراث أو التاريخ وينظر اليها «من زاوية حادة، تستثير الاسئلة لخروجها عن المألوف والمعتاد فى النظر...»، ثم يجعل لها عنوانا كاشفا عن مجمل السمات التى رآها فى تلك الشخصية.

انما على هذا النحو نرى أن طرفة بن العبد «شاعرٌ ظلمه أهله فأنصفه الشعر» وعنترة «كافح العبودية فى نفسه وفى التاريخ»، وزهيراً «أول شاعر عربى نصر قضية السلم فى الجاهلية» وابن المقفع الذى جعل الادب مخرزا فى عيون الملوك، و «أبا نواس» خذل قضية الجماهير فانصرفت عنه الجماهير، والجاحظ «منشئ الأدب التجريبى الكادح»، وابن الرومى «كرهه الملوك لأنه حقد على الحرمان» والمعرى «بانى مدرسة الشعر السياسى الواقعى الثورى».. وهكذا حتى نبلغ المازنى الذى يراه «كاتباً شعبياً واقعياً أفسده الفقر»!.

ولئن بدا أن فى هذه «العناوين» قدراً من المباشرة، وميلاً إلى تغليب جانب النظر السياسى على النظر الجمالى والأدبى وولعا بترديد كلمات بأعيانها: «قضية الجماهير»

«والادب التجريبي الكادح» و «الشعر السياسي الواقعي الثوري» وما اليها، فقد نذكر أن هذه المقالات كتبت في ١٩٥٣ أولا حين كان الفكرّ السياسي اليساري - على وجه الاجمال - لايزال في قيود المقولات «الستالينية» بصرامتها وتبسيطها للظواهر، وانها كُتبت لتُنْشَر في مجلة اسبوعية، ثانيا، وأن كاتبها كان يقصد - قصداً واضحاً - إلى إحداث الصدمة عند قارئيه، أو ما يقول عنه إنه النظر من «زوايا منحنية حادة - تستثير الأسئلة وتبهر..» ثالثا.

لكن الشئ الذى لاشك فيه أن «العناوين» كانت تمثل تقدماً في استخدام مناهج لم تكن مألوفة آنذاك في النقد الادبي، ولعل المقارنة السريعة بين ما قدمه حسين مروة في هذه «العناوين» وما قدمه طه حسين - قبل ثلاثين عاما بالضبط من ذلك التاريخ - حول «الوجوه» ذاتها، أن تكشف لنا فيم اختلف نقد مروة وكيف تمثل هذا الاختلاف، ولنأخذ مثالا ما كتبه كلٌ منهما عن بشارين برد: كتب طه حسين مقالتين في «حديث الاربعاء» (٥)، وكتب مروة مقالتين في هذه «العناوين» (٦): ومن الواضح أن طه حسين قد أبغض هذا الشاعر بغضاً شديداً، وأنه لم يحاول إخفاء هذا البغض، بل حاول أن ينقله إلى قارئيه، وأن يقنعهم بمشاركته فيه: «غير أني أخشى أن أتهم بالإسراف في بغض بشار وتشويه شخصيته.. فلأجتهد أن أحملك على أن تشاركني في هذا الرأى الذى أراه، وعلى أن تحس معي أن بشاراً كان بغيضا، حتى حين كان يتندر، ويريد أن يضحك...» وأسباب هذا البغض عند طه حسين أن بشارا كان أعمى، لم يستطع احتمال آفته التى ابتُلى بها، فسخط على الحياة والأحياء - وكان هذا «مصدراً لما تجده في هذا الرجل من سوء الخلق وشدة البغض للناس والموجدة عليهم وإضمار الشر لهم والإسراف في السخرية منهم، وماذا تقول في رجُل لم يُخْلص لانسان، وما نحسب أن إنساناً أخلص له، وانما كان سئ الظن بالناس جميعا، منطلق اللسان في الناس جميعا، يمدح ثم لا يلبث أن يهجو، وربما مدح وهو يضمر الهجاء بل لعله لم يمدح الا وهو يزدري ممدوحه؛ وكان مخلصاً اذا هجا، لانه كان يزدري الناس، ويسرف في بغضهم.. الخ».

ويصَدِّق طه حسين - هو المتشكك دائما - ما ذكره القدماء عن إلحاد بشار وزندقته، ولا يقف ليناقش هذا الاتهام، لكنه يثبته ويروح يتلمس له الشواهد: «كانت زندقة بشار علمية إن صح هذا التعبير، أو قل: كان لزندقته وجهان: احدهما علمي نظرى، فيه ذِكر لمذهبه ودَفْع عنه، وحوارٌ دونه، والآخر عملي أدبي، يشارك فيه حمادا، ومطيعا وغيرهما من المُجَّان..» هو زنديق اذن عند طه حسين، ثم هو شعوبي ايضا: «وكان فارسياً في أهوائه وميوله السياسية، فلم يكن يحب العرب ولا يرتاح اليهم، وانما كان يحتملهم احتمالا، وكان ينكر الولاء، ويحث الموالي على أن ينكروه وكان يرى أن الفرس ليسوا اقل كرامة ولا شرفاً ولا حرية من العرب...».

وجملة القول في بشار - عند طه حسين - إذن أنه «كان شاعراً غزير المادة جداً، ولكن

الجيد فى هذه المادة لم يكن صادقاً فى شعره ولا مخلصا، وإنما كان يتكلف المعانى فى أكثر الاوقات، وكان يتكلف الألفاظ والأوصاف أيضا، ولم يكن مُحَببا ولا جذابا، ولا لينا رقيق الطبع والحاشية، وانما كان قوياً جباراً، مبغضا إلى الناس، مبغضاً لهم، واذا اردت أن تعرف الفن الذى برع فيه بشار حقا فهو فن الهجاء.. (..) فقد كان فاسقا، بل كان زنديقا، ولم ينفعه تستره ولا تكتمه، ولكن الزندقة لم تقتله، بل اتخذت وسيلة إلى قتله.. الهجاء وحده هو الذى قتل هذا الشاعر..».

ولعل هذا الذى كتبه طه حسين كان بين ما يعنيه حسين مروة بقوله أن بشاراً كان وما يزال مظلوما، وانه «قد آن للباحثين المتحررين أن ينصفوا هذا الشاعر المظلوم.. وأن يَردوا كل ما أنكره عليه الناس فى زمانه، وفى كل زمان بعده، إلى اسبابه الصحيحة ومصادره الوثيقة..».

وعنده - أى حسين مروة - أن حياة بشار كانت مأساة فاجعة تراكمت أسبابها: أولها انهُ ولد عبداً قِنّاً، أى خالصَ العبودية، ولم يَشْفَع لعبوديته انها بدأت بجده الذى وقع فى الأسر، ثم تتراكم فصول المأساة، فاذا بشار يولد أعمى، ثم إذا به يُصاب بالجُدَرى فيزداد وجهه بشاعة حتى يقول فيه صاحب «الأغانى»: انه كان أقبحَ الناس عمىً وأفظعهم منظرا..» زدْ على هذا كله أنه نشأ فى ظل فقر مدقع، فقد كان أبوه عاملا كادحا، كان «طيانا» بالإضافة لكونه عبداً مملوكا.. هذه اذن بداية المأساة: انسان يولد عَبداً قِنّا، أعمى، قبيح المنظر، ضيق العيش، فقيراً، أعجمى الاصل فى جماعة ما تزال عصبية النَسب والدم وعصبية القوم والقبيلة تحملان ناسا منهم على احتقار الأعاجم الأحرار.. فكيف بالأعاجم الأقنان؟».
لهذا كله تفتحت شاعريةَ بشار على هَجْو الناس وايذائهم، ثم يتساءل مروة: أىَ الناس كان يهجو بشار؟ أكان يهجو أحداً من جيرانه وأترابه؟ أكان يؤذى بشعره أحداً من العاملين الكادحين؟ أكان يذهب إلى حَلَقات العلم فى مساجد البصرة يهجو اساتذةَ العلم وفقهاءَ الدين والطلبة؟ والجواب: «كلا. ما كان يهجو أحداً من هؤلاء، وانما كان ينال بلسانه وشعره «وجهاء» القوم والمترفين منهم، ممن كان يراهم ينعمون بأطايب الحياة وهو محروم».

ثم هو يدفع عن بشار التهمتين المتواترتيْن: انه كان صاحب غَزَل إباحى، وانه كان زنديقاً ملحدا. عن الاولى ينقل لنا رأياً مؤداه انه لم يزد عما قاله جميل وكثير وقيس بن ذريح وسواهم، ومن ثم فان «مسألة الإباحية والإفحاش فى غزل بشار ليست اكثر من أن شعره جميل عذب يؤثر فى النفس تأثيراً حلوا، وهذا الأمر يتوجه إلى كل فن جميل، إلى كل لون من ألوان الفن الغزلى إذا جمع عناصره الفنية الصحيحة، فالاعتراض واللوم إذن يقومان على جمال الفن، لا على الإباحية والإفحاش..». ومن الناحية الاخرى يثبت مروة أنه ليس فى شعر بشار ما يدل على زندقة أو إلحاد بل لو استقصينا شعره لوجدنا فيه من دلائل الاعتراف بالله ما يكفى لنفى كل ما اتُهم به من الحاد..» ويسوق بعض شعره، ومن بينه تلك القصيدة التى كررها طه حسين فى مقالتيه، ليؤكد بعدها زندقته وإلحاده (!) ومن أبياتها:

وما خاب بين الله والناس عاملٌ	له فى التُقى أو فى المحامد سوقُ
ولا ضاق فضلُ اللهِ عن متعففٍ	ولكـنْ اخـلاق الرجـال تضيــقُ

والحقيقة فى امر بشار - كما يراها حسين مروة - هى أن الظلم الاجتماعى قد افسد عليه شاعريته، وصرف عبقريتَه إلى غير وجهة الخير والبناء والنقد الاجتماعى الإيجابى، فاذا هو مشغول بالهجاء أكثر الأحيان، وبالمديح أقل الاحيان، «أما غزله فنشهد انه من الفن الجميل الرائع السائغ الحلو، عدا قليلا مما قال فى مجالس الاخوان والندمان.. (...) وإنا لنأسف أن يزاد ظلمُ الحاكمين حتى يقتلوا شاعراً عبقرياً مثل بشار بتهمة مصطنعة، ستراً لما وراء هذه المأساة الفاجعة من هوى فاضح، وهم لو شاءوا أن يقيموا حدود الشريعة لوجدوا فى كل ما تقع عليه العين فى قصورهم مستحقاً لاقامة الحدود، ولوجدوا فى كل مَنْ يولونه أمورَ الناس مستحقاً للعقوبة على إيقاع الظلم بالناس».

ولعل اهم ما تبديه المقارنةُ بين الناقديْن أن الواقعَ الاجتماعى يكاد يغيب تماما عند الأول، بينما يكاد يصبح وحده المسئول عن المأساة الفاجعة عند الثانى. بعبارة أخرى إننا لا نكاد نجد عند طه حسين مجتمعاً يعيش فيه بشار ويتفاعل مع أحداثه ويستجيب لضغوطه استجابات محددة، لكن البداية والنهاية داخل بشار نفسه: فى عاهات جسده وانحرافات خلقه، حتى لنكاد نحسب أن بشاراً قد وُلد بآفات الجسد والعقل والنفس جميعا. هذا من ناحية، ومن الناحية الاخرى يبدو أن بُغضَ طه حسين لبشار - وهو بغض يرجع لأسباب سيكولوجية خالصة - قد مال به لأن يصدِّق الاتهاميْن اللذين وُجها للشاعر، وأن يحاول التدليل على صحتهما، كأنه يراه مستحقاً لما لقى من عقاب! حسين مروة يرى بشاراً فى ضوء آخر: يراه فى ضوء واقع اجتماعى - طبقى محدد، إنه لا يهمل العوامل النفسية الداخلية، لكنه يضعها فى سياق أشمل، هو سياق الواقع الاجتماعى - الحضارى الذى يحيط به ويتفاعل معه، ويرى - بتوجه خاص - أن «ظلم الحاكمين» هو الذى أدى لنهايته الفاجعة: أن يأمر الخليفة بضربه حتى الموت، وفى ضوء هذه الرؤيةُ يمحِّص الرواياتِ القديمة، فيقبل ما يتسق معها وينفض ما عداها.



ذلك المنهج فى النظر النقدى هو الذى سيعمل الكاتب على تطويره، ويقدم أهم اعماله فى النقد الأدبى «دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى» تدليلا عليه:

ويضم الكتاب دراسات عن عدد من المبدعين والمفكرين العرب: مارون عبود وتوفيق الحكيم وميخائيل نعيمة ولويس عوض وعباس العقاد ومحمد النويهى (فى دراستيهما عن أبى نواس)، إلى جانب أدونيس وخليل حاوى وبلند الحيدرى وآخرين.

ولعل فى الوقوف عند دراستيه عن توفيق الحكيم ولويس عوض - والثانية منهما

بوجه خاص - أن يضع أيدينا على ملامح منهجه النقدى، ومعنى «الواقعية» فى هذا المنهج.

إنه يناقش مسرحية الحكيم «الطعام لكل فم، ١٩٦٣» فيلفت النظر إلى أن الحكيم قد صاغ مسرحيته تلك حسب شروط ذلك التيار الذى كان جديدا آنذاك: اللامعقول، أما مضمون المسرحية أو محتواها أو الفكرة التى تقوم عليها «فلم يخرج بها توفيق الحكيم عن الواقع الانسانى «المعقول»، على حين أن فن «اللامعقول» كما يريد مبتدعوه، وكما يتمثل فى أعمالهم الفنية يذهب بعيدا فى «لا معقوليته» حتى يخرج كلياً عن «معقول» الشكل والمضمون معا..».

ثم يعرض أحداث المسرحية لتوضيح أفكارها، ومن هنا يتركز الحوار حول قضيتين أساسيتين: الاولى وهى التى يقوم عليها موضوع المسرحية وتتضمنه تلك الأوراق التى رأينا الشاب غارقا فى قراءتها، إنه مشروع يعده الشاب مع زميل له، ويصفه بأنه سيحدث عند تحقيقة أعظم انقلاب فى تاريخ البشر هو «الطعام لكل فم» والفكرة فيه «إن تحطيم الذرة عمل لا قيمة له عند الناس إذا لم يؤد إلى تحطيم الجوع...».

المشروع إذن هو تصميمٌ علمى لمحاولة الغاء الجوع فى المجموعة البشرية. القضية الثانية هى قضية العدالة بالنسبة لجريمة الام، جريمة قتل زوجها والد الشاب والفتاة، فان لكل منهما موقفاً يخالف موقف الاخر بهذا الشأن، ولكلٍ منهما فهمٌ لمعنى العدالة يناقض فهم الاخر كذلك.

وهو يرى فى المسرحية - على هذا النحو - جوانب جديرة بالتقدير: أن يفهم الحكيم قضية الجوع فى العالم بهذا العمق العلمى النفاذ، إذ يقول على لسان الشاب «طارق»: «عندما نلغى الجوع سنلغى فى نفس الوقت استثمار الانسان للانسان..»، وأن يفهم قضية الحرية أيضا هذا الفهم العلمى العميق والنفاذ حين يقول على لسان «حمدى»: مع أن إلغاء الجوع هو إلغاء العبودية على الأرض، عبودية الافراد، وعبودية الشعوب.. الطعام هو الحرية..».

غير أن هذه الجوانب الايجابية لا تحول بينه وبين أن يلاحظ «أمراً خطير الشأن فى وضع قضية الغاء الجوع من العالم، على النحو الذى جاء فى تفكير الحكيم هنا.. (انه) عالج هذه القضية بذهنية تجريدية منفصلة عن الزمان وعن تطور العصر، فهو يتجاهل إطلاقا أن السمة البارزة والحاسمة لعصرنا كونه محشودَ الاهتمام كلياً بالنضال بين ايديولوجيتين ومعسكرين، وهو نضال يدور بمحتواه كله على قضية الجوع ذاتها: فهنا ايدلوجية ومعسكر يناضلان علميا وتطبيقيا لالغاء الجوع فى العالم، أى الغاء استثمار الانسان للانسان.. وهناك أيدلوجية أخرى ومعسكر آخر هما اللذان ينطبق عليهما قول الحكيم أيضا، نعنى بهما الايدلوجية والمعسكر اللذين ينضوى تحت لوائهما الرأسماليون الاحتكاريون المستغلون.. «من لهم

مصلحة فى السيطرة على الناس والشعوب..» ومن «الجوع هو سلاحهم فى السيطرة الاقتصادية. وهم يفضلون بذل الجهد والمال فى تدعيم أسلحة الدمار التى تزيد فى انتشار الجوع...».

هذا جوهر ما يوجهه حسين مروة من نقدٍ للحكيم ومسرحيته.

أما مناقشته للويس عوض وكتابه «الاشتراكية، أو الادب الاشتراكى ١٩٦٤» فلعلها أن تكون أهم مناقشات الكتاب وأكثرها وضوحا ومباشرة فى الكشف عن منهجه فى النقد ومعنى الواقعية أو المنهج الواقعى عنده. يبدأ لويس عوض كتابه بأن يعرض للمدارس الأدبية المعاصرة بالتفصيل والنقد، ويخصص لهذا الغرض سبعة فصول، بادئاً بالمدارس التى تدخل فى إطار «الفكر المثالى» كمدرسة «الفن للفن» والمدرسة التأثرية، والمدرسة الإنسانية التى وضع اسسها الناقد الامريكى ايرفننج بابيت والفيلسوف الامريكى بول مور، ومدرسة «الكثلكة الجديدة»، التى تنسب للشاعر الانجليزى ت.س. اليوت، ثم المدرسة السوريالية التى تزعمها الشاعر اندريه بريتون. بعدها ينتقل إلى «المدارس المادية» فيرى أن أهمها ما يسميه «مدرسة الاشتراكية الثورية» ومدرسة «الواقعية الاشتراكية» ومدرسة «الأدب الهادف» ثم مدرسة «الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخى..».

وأول ما يعرض له حسين مروة هو أن لويس عوض «يحاول أن يجعل من هذه المدارس المادية جميعا وحدة متداخلة، بزعم انها كلها نابعة من ينبوع واحد هو «الاشتراكية الماركسية» فى حين أن بين هذه المدارس من الفوارق، من حيث أساسها المادى، ما يبعد بعضها عن بعض أولاً، وما يبعد أكثرها عن ذلك الينبوع نفسه ثانيا...»، ولكن هذه التسوية - عند لويس عوض - مقدمة ضرورية لرفض هذه المدارس جميعا، وبعد أن يرفضها يسعى لأن يقيم لنفسه «مفهوماً خاصاً» يريد أن يجعل منه ينبوعا صالحا لمذهبه الأدبى، وأول قضية يثيرها عند تحديده لمفهومه هذا هى أنه يفضّل القول بالأدب للحياة بدل الأدب للمجتمع «لأن الحياة شيئ أعمُ من المجتمع وشاملٌ له فالحياة تشمل المجتمع والفرد، وليس من الخير أن نطرح الفرد من حسابنا فى أى فلسفة اجتماعية نقيمها بالفكر أو الفعل، وانما الخير كل الخير أن نعترف بالفرد ونضعه فى مكانه الطبيعى من إطار المجتمع العظيم..» ويرى مروة أن هذه تفرقة لا تقوم على أساس علمى، ولكنه لا يجعلها - فى ذاتها - نقطة خلاف« .. بالرغم من تسليمنا معه أن الحياة شئ أعم من المجتمع وشامل له، لا نسلم معه بأن القول «بالأدب للمجتمع» يتضمن طرح الفرد من حسابنا، لأن التفكير بالمجتمع على نحو تجريدى ينتفى معه حساب الفرد انما يرجع إلى طريقة فى التفكير المثالى.» غير أن هذه التفرقة - عند لويس عوض - هى بدورها مقدمة ضرورية كى يصل إلى استخلاص مقومات «الأدب الاشتراكى الجديد» حسب طريقة فهمه للاشتراكية ذاتها، وهو يوضح ما يقصده بمضمون الأدب الاشتراكى فى معرض تحديده لمصادر الخطر التى يراها على هذا الأدب، ويراها تتمثل فى خطرين: خطر عبادة الفرد، وخطر عبادة المجتمع - الخطر الأول يتمثل فى

مدرسة «الأدب للأدب والفن للفن والعلم للعلم» أما الثانى فيراه فى كافة المدارس المادية المثالية «التى تشتط فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها، أو تشتط فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد ادوات لخدمة الحياة الروحية وحدها.. ووجه الخطر فى هذه المدارس أنها تبسط الحياة أكثر مما ينبغى، وتفصم الوحدةَ الأصلية القائمة بين الروح والمادة، بين المثال والوجود، بين الشكل والمضمون، بين صورة الحياة ومحتواها..».

يكتب حسين مروة مثبتا فهمه للواقعية ونظرتها إلى الانسان: «مرةً ثانية نرى المؤلف يساوى المدارس المادية المثالية، ويساوى كلاً من هذه المدارس بسائر المدارس المادية ثانيا، وهذا ما نخالفه به، كما أشرنا من قبل، لاعتقادنا بان مدرسة الواقعية الاشتراكية تعارض - بطبيعة مفهومها الحقيقى - عبادة الفرد وعبادة المجتمع معا، بقدر ما تعارض جعل الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها.. فى حين أن الواقعية - فى الحقيقة - تريد من الأدب والفن والعلم أن يكون كل منها فى خدمة الانسان، أى فى خدمة طاقاته المادية والروحية جميعا، وأن يكون كل منها كذلك حافزاً حركياً وحيوياً يحفز هذه الطاقة المادية والروحية معا فى الانسان لإبداع أقصى ما يمكنها إبداعه من جمالات وخيرات، ولرؤية أعمق ما يمكنها رؤيته من كنوز الخير والجمال فى الحياة والكون، كل ذلك من أجل أنبل مطامح الفرد والجماعة كليهما، أى من أجل أن يستمتع الانسان بفرح العافية والحرية، بفرح الوجود الأنبل والأكمل، أى من أجل أن يستمتع الانسان بمتع الرخاء الروحى والمادى الحقيقيين الخالصين من شوائب القلق والخوف والضياع والعبودية».

ويعود حسين مروة فيضيف ملامح أخرى لهذه الواقعية التى يدعو إليها، ويتبناها كمنهج للدراسة النقدية، فى سياق مناقشته لدعوى لويس عوض التى اطلقها حول «الإحياء الرومانسى» الذى رآه متمثلاً فى ظواهر حددها وهى مجموعة أوراق قديمة نشرها يوسف الشارونى بعنوان «المساء الاخير» والترجمات التى قدمها ثروت عكاشة لبعض أعمال جبران، إلى جانب بعض أعمال نشرها حسين عفيف، والمسرحيات الرمزية التى كتبها بشر فارس.

وليس يعنينا هنا مناقشة تلك الأعمال ذاتها، قدر ما يعنينا الوقوف عند إضافات حسين مروة لمنهجه النقدى، وهو يناقش دعوى لويس عوض تلك بانحسار المد الواقعى أو الموجة الواقعية أمام تلك المبادرات الرومانسية. يرى حسين مروة أن ما عُرِف «بالواقعية الجديدة» فى الخمسينيات وأوائل الستينيات فى العالم العربى - ومصر فى قلبه - هى هدف هجوم لويس عوض، وهو - من ثم - ينصرف على الفور للدفاع عن هذه الواقعية، وإكسابها أساسها الفلسفى والجمالى، هذه الواقعية إذن «مرتبطة بحياتنا العربية ومجتمعنا العربى ارتباطاً وثيقا، أى بتطور حركتها الكفاحية فى سبيل التحرر الوطنى والفكرى والاجتماعى، أو فى سبيل الانبعاث الجديد فى مجتمعنا على صعيد الحركة الكلية لقوانين التطور الاجتماعى الانسانى المعاصر..».

والاساس الاجتماعى الذى تقوم عليه هذه الواقعية الجديدة هو - فى الوقت ذاته -

أساسها الفنى. كيف ذلك؟ يجيب حسين مروة: «إن الأديب الخالق الذى يأخذ بهذا الأساس، ويبنى عليه عمله الفنى، إنما ينظر اثناء عملية الخلق إلى الحقيقة الموضوعية، سواء كانت فى صورة كائن إنسانى أم طبيعى، نظرة تستمد عناصر إشعاعها من طاقته الشخصية فى رؤية هذه الحقيقة وهى فى حركتها ضمن حركة التاريخ أو المجتمع متصلة بها ومتفاعلة معها.. ينظر اليها فى هذه الحالة لا ليصفها وصفا خارجيا كما هى بتفاصيلها وجزئياتها، لأن مثل هذا العمل يدخل فى باب المدرسة الطبيعية أو تغلب عليه السمة الميكانيكية، ويخرج حتماً عن كونه عملاً فنياً ينبع من ذلك الأساس الحى للواقعية التى نقول بها، بل ينظر إلى الحقيقة الموضوعية، ويشحذ طاقته لرؤيتها فى حركتها الحية المتطورة تلك، وليكتشف جوهر هذه الحركة، وليتعرف اتجاهها ومرمى تطورها، وليستوعب أبعاد طاقاتها وهى تتمخض بالانبثاقات المرتقبة وراء الظواهر وليحدد موقفه الانسانى تجاهها».

عملية على هذا النحو من التعقيد لا يمكن أن يكون الوعى الكامل وحده هو البوصلة التى تقودها وتتحكم فى مسارها، بل هناك دورٌ لعنصر آخر يسميه الكاتب عنصر «التلقائية» ويعنى به «ذلك العنصر الوجدانى الذى يعمل عمله اثناء الخلق الفنى، بوحى من الانفعال الذاتى لدى الخالق حين يمارس النظر إلى الحقيقة الموضوعية، سواء كانت هذه الحقيقة حادثاً أم كائنا.. أى بأن يتحول الحادث أو الكائن إلى حركة قائمة فى إحساس الأديب ووجدانه، ثم يتطور فى عملية انصهار وتوتر حتى يولد ولادة جديدة هى التى تحمل - بعد - اسم العمل الفنى.. ولكن هذا العمل الوليد، وإن اتخذ صورة حقيقية تبدو كأنها جديدة، يظل يحمل خصائص تلك الحقيقة الموضوعية التى انبثق منها بالأساس، ويظل يحمل كذلك سمات الواقع الاجتماعى أو الاقتصادى أو الثقافى الذى نشأ فى مناخه ذلك التواجد بين الاديب الخالق والحقيقة الموضوعية».

مرة أخيرة، وقبل أن ينصرف حسين مروة إلى اختبار دعوى لويس عوض تلك فى التطبيق يعود لتقديم «إيضاح إجمالى» لمفهوم هذه الواقعية: «فهى ترتكز إلى مفهوم شامل عن العالم الموضوعى، هذا المفهوم يرينا الطبيعة والمجتمع فى حركة دائمة ذات محتوى تطورى ثورى تتصارع فى داخله، باستمرار، قوى متضادة على نحو خلاق، أى على نحو لا ينفك يتمخض بولادة قوى جديدة من صلب قوى قديمة، وهذه الولادة هى سمة التطور والتحول الدائمين من الأدنى إلى الأعلى.

والعمل الأدبى، وفقا لهذا المفهوم، هو طريقة فى الخلق لاتنحصر فى رؤية الحقيقة الموضوعية فى تطورها الثورى فحسب، بل هناك أيضاً الموقف حيال الحقيقة هذه، نعنى به نوع الانفعال والتعاطف معها، ونوع القوى المتصارعة التى ينفعل بها الاديب ويتعاطف معها حين هو يعرض الحقيقة ويصفها: هل هى القوى التى تولد فيها وتنمو وتحمل بذور الحياة والنمو والمستقبل، أم هى القوى المتشبثة بالحياة وهى فى حالة الاحتضار وطريق الفناء.

ذلك يعنى أن «الواقعية الجديدة» تتطلب من الكاتب، حين يصف الواقع، أن يتعمق

وجود هذا الواقع وحركته فى تطوره الثورى، متدخلا معه بوجدانه وعاطفته ووعيه معا، مستلهماً - فى آن واحد - معرفته بقوانين الحياة وموهبته وتجاربه الشخصية، مستخدماًحسَّه الانتقادى، ومستخلصاً - بالنهاية - دور القوى التى تشق طريق الخلاص للمجتمع، وتحمل عبء تطويره وتحويله للأفضل».

تلك أكثر كلمات حسين مروة وضوحا فى تحديد منهجه النقدى: الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة، فالتعبيران يترادفان عنده دائما. كيف نراه اليوم بعد أكثر من عشرين سنة مثقلة؟

إن حسين مروة هو الذى كان يؤكد أنه «ليس هناك فن يتخطى تاريخيته»، ومثل هذا القول ينسحب - بالضرورة - على العمل النقدى، بمعنى أن «دراساته النقدية» إنما هى دلالةٌ على نشاطٍ فكرى فى زمن بعينه، أو فى مرحلة بعينها وهو - من ثم - جزء من «تاريخ» تلك الفترة أو المرحلة. غير أن ما يحمى نقد حسين مروة من أن يقتصر على تلك القيمة «التاريخية» وحدها، وأن يبقى صالحاً من حيث هو عمل نقدى فى الحاضر عاملان يجب أن نضعهما فى الاعتبار: العامل الاول ان العالم العربى لايزال يعيش تلك المرحلة التى توجه اليها نقد حسين مروة، رغم التغيرات والتحولات والانعكاسات المتلاحقة التى أصابت قضية «الثورة» داخل هذا العالم وخارجه معا. بعبارة أخرى إن هذه التغيرات كلها لم تبلغ بنا - بعد - نقطة التحول لمرحلة جديدة، تقتضى مراجعة جديدة لقوى الثورة، وقوى الثورة المضادة فى هذا العالم، فلا تزال العناصر الاساسية فى هذا الصراع تشغل ذات مواقعها على جانبى الخندق.

غير أننا نستطيع أن نغامر بالقول إن حسين مروة لو كان قد كتب هذه الدراسات بعد تلك التغيرات فربما كان قد تخلى - أول ما تخلى - عن تلك اللهجة اللينة، المجاملة، الحيبيه، التى كان يستخدمها دائما فى مناقشة من يختلف معهم، حتى لو كانت شقة الخلاف من النقيض للنقيض، وحتى لو كانت وراء دعاوى مخالفيه مآرب اخرى لا تخفى. وأسوق هنا مثالا يذكره الدكتور إحسان عباس تعليقا على مناقشة حسين مروة لدعوى لويس عوض سالفة الذكر: فهو «حين يضيق ذرعا بتحايلات الدكتور عوض لتفتيت المفهومات، وتبشيره بظهور تيار رومانسى فى الأدب العربى بعد انحسار الواقعية الجديدة (فى الستينيات) حين يفعل ذلك نجده يلجأ إلى مثل قوله: «إنى اعلم أن الدكتور عوض أعمق فكراً وأخصب ذوقاً وارهف حساً فنياً من أن..الخ» مثل هذا اللطف يقبل أن يستدرج إلى مناقشة أمور تبدو احيانا بديهية حتى لنجد الدكتور مروة فى سبيل مقاربة مناظره يستعمل تعبيرات مثل «ابداع رومانسى» و «الهام رومانسى» ليقول أن الفصل الحاد بين الواقعية والرومانسية أمر خاطئ، وهو يعلم - تمام العلم - أن هناك «ابداعاً» و «الهاماً» فحسب، وأن صفة «الرومانسية» هنا مجتلبة، ولو اكتفى مروة بقوله: «من العسير فى الفن أن تضع إصبعك على جانب منه وتقول هذا واقعى.. ثم تضعها على جانب

آخـر وتقول هـذا رومانسى» لما كان يحاجـة إلـى الدخـول فى متاهـات البرهـان على أن الواقعية لـم تنحسر وأن الرومانسية لم تتسلم زمام الموقف بعدهـا، ولعـرف أن الدكتـور عـوض كان يورى بهـذا التصور عـن حقيقة فرحته هو بانفصام الوحدة بيـن مصـر وسـوريا يومئذ، ويبشر أيضا بإخفـاق الاشتراكية النـاصريـة بعد ذلك الانفصام (*)

وأقول «متاهات البرهان» وأنا أعنى ذلك تماما لأنه اكتفى بامثلة مفردة ليثبت واقعية كُتاب ارتدوا إلى الرومانسية فى نظر الدكتور عوض، واستشهد بأمثلة أخرى مثل رواية «اللصّ والكلاب» يختلف النقاد حول تحديد رسالتها: أتقدمية هى أم رجعية(٨).»

وربما نستطيع أن نغامر بالقول كذلك إن حسين مروة لو كان قد كتب تلك الدراسات بعد هذه التغيرات، فلعله كان قد تخلى - على الاقل - عن بعض اسرافه فى التفاؤل. قد يكون هذا التفاؤل هو سر القدرة على الاستمرار، ولكن: هل من حق الناقد «المتفائل» أن يظل يقول عن أزمة المسافة القائمة بين أدبنا وفكرنا من جانب، والواقع الاجتماعى من الجانب الاخر: «جوهر الأزمة هذه قائم فى علاقة المثقف - الكاتب عندنا بحركة الصراع ذاتها فى واقعنا العربى أى بجوهر هذه الحركة، أى بأسس العلاقات الاجتماعية التى هى مصدر حركة الصراع هذه. إن المثقف - الكاتب عندنا بسبب من امتصاصه غير الواعى لكل مافى الثقافة «المُدَجَّنة» من تضليلات ايدلوجية، هو - فى الغالب - محكوم، دون أن يدرى، برؤية معينة إلى الاشياء والعلاقات والظاهرات والصراعات الاجتماعية والسياسية»؟.

فماذا يمكن أن تكون النظرة «أحادية الجانب» غير مثل هذه النظرة؟ وأين هو دور المثقف - مُدَجَّناً كان أم غير مدجن - فى ذلك الواقع العربى الرهيب؟ هل تركت الاحداث مكاناً سوى القبول أو الانتحار؟ وهل نحن بحاجة لدليل وهذا دم حسين مروة ذاته أسطع دليل على المصير الذى يلقاه المثقف حين يجاهر - قولاً ومسلكاً - بعدم القبول؟.

يكتب إحسان عباس: «إن الاغراق فى التفاؤل ليس ذنبا من ذنوب الواقعية الحديثة، وإنما هو مبالغة فى الحذر وفى الخوف من الانحياز إلى الجانب الآخر. ذلك لان الواقعية الحديثة تمثل منطق السراط السوِّى الذى لا يَعْتَورُه عوج ولا أَمَتْ. على أسس عقلانية ضرورية، ولكن شدة الحذر التى تبعدنا مثلا عن الوقوف عند الموهبة الفردية - لئلا نُتهم بتمجيد الفرد - هى نفسها التى ترغمنا على رؤية المضمون قبل الشكل، أو بدون الشكل، مع انها تعلمنا أن الاثنين متلاحمان لا يتأتى الفصل بينهما بوجه من الوجوه..(...) ولعل هذا الموقف هو المسؤل عن قلة النقد «التطبيقى» عند (حسين مروة) بالنسبة إلى النقد «التنظيرى». بل أن النماذج التطبيقية السبعة التى أدرجها فى دراسات نقدية لا تُلَبِّى جميعها مفهوم الواقعية الحديثة إلا بشئ من الاقتسار، وأما ما سواها من نماذج فلم تكن إلا

(*) وقد اضيف هنا ايضا رغبة لويس عوض الحارقة فى ان يعلن قطيعته مع اولئك الذين بشروا بهذه «الواقعية» وكانوا دعاتها فى مصر، وقد كانوا - حين نشرت مقالاته تلك - لا يزالون فى سجون عبد الناصر.

أمثلة عارضة لا تخضع للدراسة التحليلية.. »(٩).

العامل الثانى الذى يحول دون أن تتحول دراسات حسين مروة النقدية إلى التأريخ وحده هو أنها استندت إلى قاعدة صلبة هى الواقعية، وأنه اجتهد ما أمكنه فى أن يدفع عنها تهم «الدوجماتية» والفهم الميكانيكى لعلاقة الادب والفن بالواقع المادى، فنفى - أكثر من مرة - أن الواقعية وهى تحتفل بالواقع، تنقله نقلا آليا (ذلك شأن المدرسة الطبيعية كما سبق القول) وأكد دور الطاقات الذاتية فى عملية الخلق، وحَذَّر الذين يكتبون عن المجتمع، «كتابات واقعية» أن تأتى كتاباتهم تلك على حساب قيمة اعمالهم، وأشار باستخفاف إلى الذين يتصورون الواقعية «عقلانية خالصة مفرغة من الإبداع والخيال والوجدان الرومانسى».

وستبقى كلماته فى تقديم «دراساته النقدية» - بصرف النظر عن تحققها فى الدراسات ذاتها - لتؤكد صحة المنهج وسلامته: «وأول ما ينبغى أن يكون واضحاً من أمر المنهجية النقدية أنها لا تستحق هذه الصفة إذا هى قامت على أسس أو مقاييس ثابتة ثبوتَ جمود وتحجر، وانما تستحقها - صفة المنهجية - حين تكون الأسس والمقاييس هذه ثابتة من حيث الجوهر، متحركة متطورة، متجددة متنوعة من حيث التطبيق، ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة فى كل خلق أدبى بخصوصه، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبى ذى قيمة فنية ما».



وايا ما كان الرأى حول هذه «الدراسات النقدية» فلا شك فى أن الانجاز الفكرى الحقيقى لحسين مروة، والاثر الذى سيبقى - لزمن طويل - مرجعاً لاغنى عنه لفهم التراث العربى - الإسلامى - فى جانبه الفلسفى بوجه خاص - هو عمله الكبير «النزعات المادية فى الفلسفة العربية - الإسلامية» الذى أنهى منه جزءين، دون إتمامه، ثم جاء مصرعه المباغت ليجعل من جزئه الثالث والاخير عملاً لم يتم، ونذرا لم يوف.

هذا الانجاز الضخم شهادة لاتنقض على قدرة حسين مروة على العمل الفكرى والنظرى الجاد، وعلى إخلاصه لمنهجه، وعلى إجادة معرفته - هو الشيخ القديم - بالتراث العربى - الإسلامى، وشغفه به، ورغبته فى أن يفيد منه باحثون ومفكرون مهمومون بقضاياه، التى لاتنتمى للماضى، لكنها فى قلب الحاضر، المتدفق - دونما توقف - صوب المستقبل.

مثل هذا العمل لا يمكن إنجازه على هذا النحو من الدقة والشمول إلا حين يصبح رسالة العمر، حصاد الرحلة كلها. لقد بدا حسين مروة العمل فيه وقد جاوز الستين وصدر الجزء الأول منه وقد قارب السبعين، وها هو يعتذر فى نهايته - وهو يثبت مصادره ومراجعه: «غالباً ما نذكر أكثر من طبعة واحدة للكتاب الواحد، وذلك بسبب من اضطرارنا، اثناء إعداد الكتاب، إلى التنقل داخل الوطن وخارجه، فاستتبع هذا أن نرجع إلى طبعات مختلفة

للمصدر أو المرجع الواحد...»، هذا يعنى أنه ظل مهموما بهذا العمل، لاينى عن بذل الجهد فى جمع مادته، يحمله معه فى حله وترحاله، -ولئن كان قد بدأ تنفيذه وهو فى الستين، فلا شك فى أنه كان مشغولا به منذ كان يدرس «العلم» فى النجف الأشرف، إنه - بمعنى من المعانى - الثمرة الناضجة المكتملة لذلك الاحتضان الطويل للبذرة، والعمل على رعايتها، وحمايتها، وتوفير كافة عوامل الخصب والنماء من حولها، هو - كما يقول صاحبه - «ثمرة المرحلة الثالثة من مراحل اهتمامه المتصل بالتراث. وتنفرد هذه المرحلة بميزتين: الأولى توفر البحث الواحد على قضايا وموضوعات متماسكة فى عمل واحد.. والثانية شمول هذا البحث مسافة زمنية من تاريخ تطور المجتمع العربى، والعربى - الإسلامى، تمتد من المرحلةالأخيرة لتاريخ العرب قبل الإسلام، إلى نحو القرن السادس الهجرى من تاريخ العرب بعد الإسلام...»(١٠).

هذا المشروع الطموح، مترامى الأطراف، هل يستطيع أن ينهض به فرد واحد؟ لقد أعفى حسين مروه مَنْ يطرح هذا السؤال، وإننا نصدقه دون تردد، ونرى هذا حسبه وكفاية: «ليس لدى مؤلف هذا الكتاب أدنى وهم بأنه سيقدِّم الدراسة المطلوبة تلك بشروطها الكاملة أو بالمهم من شروطها، فإن ذلك أمر عسير المنال على جهد فردى حتى فى حالة اكتمال العُدة لمثل هذا الجهد، فكيف به حين يكون الجَهد الفردى يفتقر إلى كثير من مستلزمات هذه العدة؟ فالواقع إذن أن هذا الكتاب لا يزيد عن كونه محاولةً أشبه بالمغامرة، ومن الطبيعى أن محاولة بهذا القدر من الاهمية، على طريق لا تزال غير معبدة بعد، لابد أن تتعثر بنواقصها وأخطائها، أكثر مما تتعثر بمصاعب الطريق ذاته ومتاهاته..».

حسبنا - هنا والآن - أن نعرض الخطة العامة لهذا العمل الضخم (حوالى الفى صفحة من القطع الكبير)، وأن نقترب من إحدى نقاط بحثه، ثم أن نطرح بعض الاجابات عن التساؤلات التى يطرحها.

يكتب حسين مروة: إن المحاولة التى يتقدم بها هذا الكتاب، إذ هى تجئ كشكلٍ من اشكال الاستجابة لتلك الضرورة الراهنة، ضرورة دراسة التراث بتاريخيته الشاملة، وكتجربة موسعة لممارسة المنهج المادى التاريخى على هذا الصعيد - تحدد مهماتها فى ضوء المخطط الآتى:

(١) دراسة الفلسفة العربية - الإسلامية انطلاقاً من كونها نتاج عملية تاريخية داخل حركة تطور الفكر العربى ذاته، مرتبطة بحركة تطور المجتمع العربى- الإسلامى خلال القرون الوسطى، أى أن هذه الفلسفة لم تظهر كنتاج عامل خارجى هو العامل الوحيد فى إنتاجها كما قيل، وهو اقتباس فلسفات الشرق والغرب اليونانى.

(٢) الكشف عما أهملته أو أخفته دراسات البعض - أو لم تستكمل الكشف

عنه الدراسات الأخرى، وهو ما يحتويه التراث الفلسفى من قيم تقدمية أو نزعات مادية.. مع مراعاة كون هذه القيم وهذه النزعات ظهرت بأشكال لها طابعها التاريخى، فهى إذن تختلف عن أشكال القيم التقدمية والنزعات المادية فى عصرنا.. إن هذه المهمة تتناول - بالطبع - فضح التشويهات التى تعرض لها هذا التراث، ونقد التفسيرات وحيدة الجانب التى لم تتعمق جوهره، بل اكتفت بتفسير ظاهراته تفسيراً مثالياً وغيبياً..، مهملة أخذ هذه الظاهرات فى إطار حركة الواقع التاريخى، متجاهلة جذورها الاجتماعية التى وضعت الفكر الفلسفى التراثى فى مكانه الخاص من التعبير عن الواقع الاجتماعى فى حركة تطوره الدائم...

(٣) دراسة التراث الفلسفى من خلال القضايا المطروحة فى التراث.. لا من خلال الشخصيات الفلسفية بذاتها، مع الانتباه إلى أن هناك جانبا من التداخل بين القضايا والمراحل والشخصيات الفلسفية فقد يحتل فيلسوف عظيم مرحلة بكاملها بل قد يحتل اكثر من مرحلة فى تاريخ الفلسفة. ولكن ماذا يعنى الفيلسوف العظيم فى مثل هذا الحال؟ إنه يعنى - فى الواقع - أن أفكاره تجئ فى لحظتها التاريخية كقفزة كيفية فى طريق تطور الفكر الفلسفى البشرى، غير أنه ما من قفزة كيفية إلا وقد مَهّد لها وحَتّمها تطورٌ جرى خلال مدة معينة، طويلة أو قصيرة، لذلك يمكن القول إن كل فيلسوف عظيم يقف على أكتاف سابقيه من الفلاسفة وأفكارهم وإن لم يكونوا من العظماء، بل قد لا يكونون حتى ذوى شهرة..

(٤) تحديد مراحل الفكر الغربى على أساس تطوره نحو الفلسفة، ولذا افترضنا تحديدها بثلاث مراحل: الاولى: مرحلة ما قبل النظر الفلسفى، وهذه تشمل عصر الجاهلية وبدء نشأة الإسلام، وعصر الخلفاء الراشدين. الثانية: مرحلة نشوء بذور التفكير الفلسفى فى حركة القدريين والجبريين ثم الحركة الكلامية المعتزلية، وهذه تشمل العصر الأموى وقسماً من العصر العباسى، الثالثة: مرحلة نشأة الفلسفة كحركة مستقلة عن الفكر اللاهوتى الإسلامى (علم اصول العقائد، أى علم الكلام، وعلم أصول الفقه). وهذه تأخذ سائر عصور المجتمع العربى - الإسلامى فى العصر الوسيط..

(٥) تحديد المقدمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لنشأة البذور الأولى للتفكير الفلسفى، ولتشكيل الفلسفة العربية - الإسلامية بصورتها

المستقلة عن أشكال التفكير الأخرى فى عصرها.

(٦) دراسة حركة التفاعل بين العرب وسائر الشعوب التى دخلت جزءاً عضويا فى البنية الاقتصادية - الاجتماعية - السياسية - الثقافية المتكاملة لمجتمع واحد هو ما نطلق عليه اسم المجتمع العربى - الإسلامى. لقد انتظمت هذه الشعوب المختلفة البيئات، جغرافياً وتاريخياً وقومياً وثقافياً، فى تشكيلة حضارية واحدة ذات خصائص تاريخية جديدة، هى نتاج تلك الحركة التفاعلية الديناميكية النادرة المثال من حيث استجابتها لفعل قوانين الصيرورة بمقاييس عُمْقيه وافقية لا تزال الدراسات الاثنوجرافية تختلف فى تفسيرها. غير أنه من الممكن أن نجد تفسيراً واقعياً لهذه الظاهرة التاريخية الكبرى فى الانقسام الاجتماعى الذى كان يطغى دائما على الانقسام القومى.

(٧) دراسة دور المصادر الخارجية فى تطور الفكر الفلسفى للتراث.. (...) وموقفنا فى هذه المسألة - نظريا وممارسة خلال هذا الكتاب - يقوم على النظر إلى المصادر الخارجية كعامل له دوره الكبير فى صيرورة الفلسفة - التراث، بل نقول أكثر من ذلك: إننا ننظر إلى الفلسفة اليونانية بالأخص كمصدر أساسى فى هذه الصيرورة، غير أننا نرفض القول إنها المصدر الأوحد أولا، وإنها المصدر المُكَّون ثانيا. فإن العوامل الداخلية التى تربط حركة تطور الفكر العربى - الإسلامى ككل، بحركة تطور المجتمع - الإسلامى هى العوامل التكوينية أساساً، تساعدها العوامل أو المصادر الخارجية، وهنا نعود إلى عملية التفاعل ولكن من جانبها الثقافى (...) ونريد أن نقول بهذا الصدد إن تفاعل الثقافة العربية بوجه عام مع الثقافات الأخرى.. لم يقتصر أمره على تطوير الثقافة العربية وحدها، بل شمل أثره تطوير تلك الثقافات أيضا.

(٨) تحديد الخصائص المميزة للفكر العربى بمفهومه الأوسع، وهنا ننطلق منهجيا من مبدأين: أولهما أننا نعنى الخصائص المكتسبة تاريخيا لأنه ليس بدخل فى تفكيرنا أو منهجنا القول بخصائص طبيعية عرقية تميز تفكير شعب آخر أو «جنس» بشرى آخر، وإلا انتهينا إلى موقف عنصرى عرقى أو شوفينى، فإذا كنا نقول بأن للفكر العربى خصائصه المتميزة، فأنما نعنى أنه خلال مراحل تطوره اكتسب خصائص معينة هى - فى الواقع - حصيلة تاريخية لسلسلة من التحولات المتحركة فى نوعية القضايا التى كان تطور المجتمع العربى - الإسلامى

يطرحها على الفكر العربى لمعالجتها والبحث عن الحلول لها بالطريقة وبالمستوى اللذين يتناسبان طرديا مع تطور مستويات المعرفة العملية عن الطبيعة وعن العالم ككل... وثانيهما: المبدأ المتصل بقضية تطور الفلسفة العربية - الإسلامية بوجه خاص من حيث العلاقة بين خصائص هذا التطور، والخصائص العامة لتطور الفكر الفلسفى بوجه عام.. فنحن نسلم بالحقيقة الواقعية التاريخية من أن هذه الفلسفة (العربية - الإسلامية) سلكت فى تطورها مجرى معيناً أضفى هلى هذا التطور خاصة متميزة تتجلى بارتباطه بتطور الفكر الدينى- الإسلامى من وجه وباستيعابه أشكالا من التراث الفلسفى اليونانى والشرقى من وجه آخر، ولكن لا يمكن مع ذلك التسليم بموضوعة هيجل القائلة بأن الفلسفة الشرقية بعمومها كانت تدور فى إطار خاص متفرد، بمعنى انها كانت منقطعة الصلة، ضمن هذا الاطار، بالمجرى العام لتاريخ تطور الفلسفة خارج هذا الاطار، أى بالخصائص العامة لذلك التاريخ... »(١١)

ولا تكمن الصعوبات فى المدى الواسع للبحث فقط - من العصر الجاهلى حتى ابن سينا، وقد كان الطموح الأصلى للمشروع أن يصل حتى ابن خلدون، - بل كذلك فى ضرورة أن يشمل البحث - بحكم منهجه التاريخى المادى - ميادين معرفية متعددة على رأسها الاقتصاد والتاريخ والفلسفة، وقدرة على السيطرة عليها، فى تفاصيلها، وداخل الكل الواحد.

ومن الطبيعى فى مشروع مثل هذا أن تكون ثمة وجوه، تفصيلية، للنقد هنا وهناك، ومن المحتمل أن يخطئ الباحث تفسير ظاهرة من الظاهرات الفكرية، على نحو ما يذكر مهدى عامل فى خطاب يوجهه لحسين مروة: «فانت ترى فى الصراع بين الجبرية والقدرية مثلاً، صراعاً بين ايديولوجية الطبقات المسيطرة فى العهد الأموى وما بعده، وبين ايديولوجية القوى الاجتماعية المناهضة لهذه السيطرة الطبقية، وربما رأى غيرك فيه صراعاً بين شكلين متقابلين من أشكال الايديولوجية المسيطرة الواحدة، من حيث هى أيدلوجية دينية. أو قد تميل إلى حصر ايديولوجية الطبقات المسيطرة فى المجتمعات العربية - الإسلامية فى ايديولوجية دينية مناهضة للعقل، فترى فى التيار العقلانى فى الفكر الإسلامى تعبيرا عن أيديولوجية القوى المناهضة لهذه الطبقات المسيطرة، كأن الايديولوجية المسيطرة ترفض كل عقل.. لماذا لا تكون هذه العقلانية فى الفكر الإسلامى، كما نراها عند ابن رشد أو عند المعتزلة، عقلانية هذه الطبقات المسيطرة بالذات، ويكون هذا العقل، بالذات، عقلا دينيا؟ وقد تكون الأدلة التاريخية التى تأتى بها لتؤكد سيطرة هذا النمط من الانتاج أو ذاك، فى هذه المرحلة أو تلك، غير كافية، أو قد يشوب بعض احكامك شَىْء من التعسف، أو قد يكون استخدامك بعض المفاهيم النظرية المعاصرة فى مجال الفكر الإسلامى فى غير محله، أو

قد يفلت من سيطرتك عليه هذا المفهوم أو ذاك.. فيضطرب البحث... الخ»(١٢)

وهل غادر الشعراء..؟ غير أن هذه الوجوه من النقد التفصيلي، أو الجزئي والتي هي شئ طبيعي، بل ضروري في مثل هذا النوع من البحث الذي لا يكتمل إلا بمراجعته ونقده، هذه الوجوه شئ، والتعلل بها أو الاتكاء عليها لرفض المنهج ذاته فشيء آخر. ولعل أهم ما يتذرع به رافضو المنهج هو القول بأن منهج التحليل المادي مناقض للتراث الذي هو إسلامي أو ديني. فكيف يمكن النظر في هذا التراث بمنهج من الفكر هو غريب عنه، وربما كان نقيضه؟ هل بالمادي نفهم الديني؟ وهل هذا المنهج من التحليل الماركسي صالح للنظر فيه أو قادر عليه؟

طرح السؤال على هذا النحو إنما يتضمن جوابه، فلا يجب النظر في التراث - إذن - إلا بفكر التراث، ولا يفهم الإسلام سوى الإسلام - هذا هو الوجه الأول من الجواب. الوجه الثاني نتيجة له: كل علاقة يقيمها الفكر الماركسي ومنهجه بالفكر العربي وتراثه الإسلامي هي علاقة خارجية لايصلح فيها الأول للنظر في الثاني، لأنه ليس منه، غريب عنه، من حيث هو فكر مادي وغربي ايضا.

هل يصمد مثل هذا القول للنقد؟ يطرح مهدي عامل السؤال ويجيب عنه: «الوجه الأول من الجواب يقود - بمختلف الأشكال التي يظهر فيها - إلى إبطال كل معرفة بالتراث، فينحصر النظر في تكرار رتيب لعناصر الفكر التراثي، لينغلق فيه هذا الفكر على ذاته، انغلاق الجوهر، ويفلت بالتالي من زمن التاريخ الذي هو زمن التغير والتحول في صراع الاضداد وعلاقة الاختلاف...(...) هكذا يتكرر التراث في دراسات لا تُنْتج معرفته، بل تعيد ما قاله الأسبقون، وهل في اعادة القول انتاج لمعرفة؟ قد يكون من المفيد للقارئ ان نشرح له افكار هذا الفيلسوف أو ذاك..، لكن معرفة التراث لا تنحصر في هذا الشرح، على أهميته وفائدته التعليمية، انها عملية أخرى مختلفة وأكثر تعقيدا..»(١٣)

وحسين مروة يؤكد في مقدمة عمله - اكثر من مرة - ان التراث شيئ ومعرفة التراث شيئ اخر، ولا يجوز الخلط بينهما، فليست مشكلة التراث هي احياؤه أو العودة اليه - وكلتاهما عملية مستحيلة - بل في إنتاج المعرفة العلمية بهذا التراث، الذي هو موضوع معرفة، هذه المعرفة قد يتم إنتاجها بأدوات محددة لا يملكها التراث، بل الفكر الذي ينتج هذه المعرفة والتي تختلف حسب اختلاف أدوات انتاجها، أي «جهاز المفاهيم النظرية» الذي بدونه لا يقوم أي فكر.

الوجه الآخر من السؤال هو: لماذا المفاهيم النظرية الماركسية دون مفاهيم نظرية غيرها؟ ما الذي يفرض على الباحث أن يأخذ بمنهج التحليل الماركسي، ولا يأخذ بمنهج آخر في التحليل، في انتاجه معرفة التراث؟ يواصل مهدي عامل تقديم الإجابة في خطابه ذاك إلى حسين مروة: «لأسباب عديدة تراها متشعبة في كتابك منها انه يتلاءم بالفعل مع موضوع

بحثك، لأنه منهج تحليل مادي، ومنها أيضا أنه وحده دون غيره يسمح بتحرر الفكر العربي الإسلامي من أسره في عالم الغيب الذي فيه يرى عالم الواقع المادي ويحاول فهمه. انه - بتعبير آخر - يسمح للفكر المعلق في سماء تصوراته وتجريداته بأن يعيد اكتشاف القاعدة المادية التي منها انطلق، فيتعرف نفسه بعد أن كان ينسى نفسه أو ينسيه إياها فكر مثالي. لماذا لا يكون لفكر التوحيد قاعدته المادية؟ من الارض يخرج هذا الفكر، لامن السماء، برغم أن السماء هي - لوعيه وفي وعيه - أصل له، ومتى كان الشيء في الوعي أو في شكل منه، يتماثل به؟ هذا هو الفارق بين فكر مثالي يؤكد أن الاشياء بوعيها، فيعجز عن انتاج معرفة التراث، وبين فكر مادي هو قاعدة لكل فكر علمي، يؤكد الاختلاف بين الشيء ووعيه فلا تماثل بينهما بل تناقض.. لذا كان الوجود الاجتماعي المادي هو الذي يحدد الوعي الاجتماعي وأشكاله.. وليس العكس..»(١٤)

عندي، وعند آخرين ممن قرأوا «النزعات المادية..» يبدو الفصل الخاص بالتصوف من أهم فصول الكتاب ومن أثمن الدراسات التي قدمت حول هذا الموضوع على الاطلاق (يرى الرأي نفسه محمود العالم ومهدي عامل في شهادتيهما اللتين سبقت الاشارة لهما هو عند الأول «أخطر وأعمق ما كُتب عن هذا الموضوع حتى الآن» وعند الثاني «في هذا الفصل بوجه خاص يعطي التحليل الماركسي ثماراً جميلة» ولعله من حق حسين مروة أن يرضى عما قدمه فيه، وأن يكتب.. هو الحيي المتواضع وللمرة الوحيدة في كتابه كله: بعد أن أنهيت هذا الفصل وأعدت النظر فيه، وقارنته بكل ما أمكنني أن أطلع عليه من دراسات حديثة «للتصوف الاسلامي» شعرت بغبطة من انجز عملاً من نوع جديد في هذا الحقل الفكري»(١٥)

فماذا قدم حسين مروة في هذا الفصل من دراسته؟ لا شئ يُغْني عن قراءة الفصل ذاته، الذي يشغل اكثر من مائتي صفحة، ويبدو الباحث متملكاً ناصية موضوعه مسيطراً على أدوات بحثه، ناصع الحجة، واضح البيان، محدد الكلمات والتعابير في موضوع يتأبى - بطبيعته - على مثل هذا التحديد. غير أننا نعرض هنا النتائج العامة لهذا الفصل كما اثبتها الباحث في نهايته وتقف عند نموذج دالٍ من نماذجه.

ينقسم الفصل إلى قسمين رئيسين:

القسم الاول: يعالج التصوف كسلوك عملي لا يستند إلى أساس نظري من خارج الإسلام، وهذا يقتصر على حركة «الزهد» التي ظهرت في العصر الإسلامي الأول متأثرة بالصراع السياسي الفوقي الناشب في بداية ذلك العصر بين زعماء الصحابة بشأن منصب الخلافة بعد النبي، وبما أن حركة الزهد هذه كانت شكلاً من أشكال «ردود الفعل» لهذا الصراع، وكان الزهد يمثل موقفاً محدداً تجاه الأحزاب السياسية المتصارعة فقد رأيت أن السمة الرئيسية التي تميز حركة الزهد هذه هي كونها تعبيراً عن «موقف سياسي» ولذا جعلت عنوان القسم الاول هذا: «التصوف (السلوكي) موقف سياسي».

القسم الثانى: يعالج التصوف، «كفكر نظرى» أساسا. وهنا تبدأ مرحلة التصوف الحقيقى، وبما أن الأساس النظرى الذى بنى عليه الصوفية فى هذه المرحلة وجودهم كتيار فكرى مستقل فى المجتمع العربى الإسلامى، هو أساس يحمل نظرة جديدة إلى مفهوم التوحيد الإسلامى، وبما أن هذه النظرة الجديدة تتضمن رفضاً للأساس النظرى لأيديولوجية النظام الاجتماعى الإسلامى كنظام للحكم يتسم بطبيعة استبدادية مطلقة، فقد رأيت أن السمة الرئيسية التى تميز حركة التصوف النظرى الفلسفى هى كونها تعبيراً عن موقف «ايديولوجى» وتكمن فيه نزعة ثورية، لذا جعلت عنوان هذا القسم الثانى: «التصوف النظرى. موقف ايديولوجى».

وبعد هذين القسمين تأتى الخاتمة، وتعالج ثلاث مسائل:
(١) الجبرية الصوفية
(٢) النظر العقلى فى فلسفة التصوف
(٣) اضطهاد الصوفية والتصوف وهذه المسألة الاخيرة تتناول جانبين: جانب الفكر الصوفى بذاته، وجانب الموقف منه لدى السلطات، ولدى جماهير الفئات الاجتماعية الدنيا والوسطى، وموقف الفقهاء، وهذه المسألة تلقى ضوءاً اخيراً على الوجه الايديولوجى للفكر الصوفى».

لكن تلك كانت العظام العارية، أو الخطوط العامة لهيكل البحث الذى قدمه حسين مروة، وكنموذج دال تقف عندما قدمه تحت عنوان «على تخوم التصوف» عن شخصيتين رئيستين فى هذا السياق. ويلخص الباحث نتائج بحثه على النحو التالى: «عند نهاية القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) أصبح الزهد على تخوم التصوف، فقد رأينا شخصيات جديدة من الزهاد تظهر فى هذه المرحلة، فتظهر معها أشكال جديدة فى حركة الزهد، هى إلى طبيعة التصوف أقرب. تذكر هنا شخصيتين رئيسيتين: رابعة العدوية ومعروف الكرخى. لقد اسقطنا من حسابنا الهالات الاسطورّية التى احاط المؤرخون بها هاتين الشخصيتين، واخذنا بجوهر المسألة. نسبوا إلى رابعة، وشخصيات معاصرة لها، انها أدخلت فكرة «الحب الالهى» فى الزهد، ونسبوا لها أقوالا ومواقف نضعها موضع الشك لأنها لا تتفق مع ظروف العصر الذى عاشت فيه، ولا مع ظروفها هى بخاصة. إن نقاطاً كثيرة غامضة فى حياة رابعة.. وإذا اخذنا بما يمكن تصديقه من أخبار حياتها، خرجنا باستنتاج أن رابعة عاشت سنوات شبابها فى فقر وحشى وتشرد، وانتهت إلى العبودية، وعاشت عند «سيد» امتلكها بالأسر، وكان فظاً فى معاملتها، ثم تنقطع عنا حلقة مهمة من تاريخ حياتها، فلا ندرى كيف خلصت من العبودية، وكيف انتقلت إلى عيش الوحدة والعبادة. إن الاقوال المنسوبة اليها تدل أنها تنطوى على قصة «مأساة» وقصة «حب» غامضة، ونحن نستخلص من كل ذلك أن ما يسمونه «الحب الالهى» ليس إلا نوعا من الحساسية المفرطة الناشئة عن شدة الحرمان وقسوة العيش، وعن صدمة نفسية حادة أصابتها، مع ذلك، فى علاقة عاطفية مع إنسان آخر، فتحول ذلك كله إلى رهافة فى الخيال، وطاقة تجريد ذهنية عالية (المعطيات والمراجع)،

وبالاجمال: هناك حقيقة تاريخية هى أنه عبر شخصية رابعة العدوية وأمثالها - فى النصف الاخير من القرن الثانى الهجرى - برز أحد مفاهيم التصوف اللاحق: مفهوم «الحب الالهى» لكننا نشك فى نسبة هذا المفهوم إلى تلك الفترة التاريخية ذاتها.

أما معروف الكرخى فقد نسب اليه مؤرخو التصوف الإسلامى إنه تكلم فى «المعرفة» على الطريقة الصوفية. وأنه كان «فائزا بالعلم اللدُنى» .. مات معروف سنة ٢٠٠ هـ (٨١٥م) والمعرفة بمفهومها الصوفى لم تظهر على النحو الذى ينسبونه إلى الكرخى قبل منتصف القرن الثالث الهجرى (التاسع). هذا من جهة، ثم من جهة ثانية كانت نزعة العقلانية فى حركة القدرية هى المسيطرة فى زمن الكرخى، وهى التى كانت تتقدم لتسد حاجة التطور الاجتماعى آنذاك إلى شكل من الموقف الفكرية الايديولوجية المعارضة، وهناك معطيات عن معروف الكوخى تدل أنه لم يكن هو شخصيا مؤهلاً لاداء المهمة التى ينسبونها اليه على نحو أسطورى نرفضه تماما.

ولكن.. رغم كل الشكوك التى أثرناها بشأن دور الكرخى لانستطيع أن نشك فى أن التاريخ وضع هذه الشخصية من زهاد القرن الثانى الهجرى على التخوم ما بين الزهد الإسلامى التقليدى والتصوف الفلسفى، لا تاريخيا فحسب، بل فكريا كذلك وايديولوجيا. ونحن - اخيرا - لا ننفى بعض العلامات المرتبطة بهذه الشخصية وهى - مجتمعة - تضع مؤشراً تاريخياً وفكرياً وأيديولوجياً نستطيع أن نتبين خلاله كيف وضع التاريخ شخصية هذا الزاهد الكبير بين أهم شخصيات الزهد فى النصف الاخير للقرن الثانى الهجرى، على التخوم بين مرحلتين للتصوف: مرحلة الزهد ومرحلة «علم المعرفة الذوقية» (التصوف الفلسفى [١٦])».

انما على هذا النحو من جسارة الفكر، ونصوع الحجة، وتقويض الشائع الرث ولمعات الفرح بالحقيقة، تمضى كثير من صفحات «النزعات المادية فى الفلسفة العربية - الإسلامية..».



فى السطور السابقة كلها حاولت أن أقدم هوامش على متن الانجاز الفكرى لحسين مروة واشاراتاليه.

ولكن.. لعل أروع انجازاته جميعا كانت رحلة حياته: منذ بدأ يطلب العلم حتى صرعته رصاصات الفاشيين: لأنه كان رمزاً متألقا لنبذ الطائفية والإقليمية،والتعصب، والوقوف إلى جوار المضطهدين من كل فئة ومذهب ودين، حريصا على تأكيد وجهه العربى وانتمائهالانسانى.

تحية لك، وسلاما عليك يا أبا نزار.

١٩٨٧

هوامش

(١) حبيب صادق: والجنوب يطالب بنصيبه من فرحة العيد. فى «حسين مروة، شهادات فى فكره ونضاله». - بيروت، ١٩٨١. - ص١٤٤ - ١٤٥.

(٢) أحمد أبو سعد: حسين مروة: المنهج والطريق. - المرجع السابق: ص ص ٩٩ - ١٠٠.

(٣) محمد دكروب: كلمات عن حسين مروة. - المرجع السابق. - ص ١٥٤ - ١٥٥.

(٤) محمود أمين العالم: على هامش النزعات المادية فى الفلسفة العربية - الإسلامية. - المرجع السابق: ص ١٤.

(٥) طه حسين: حديث الاربعاء: ج٢. - ص ص ١٨٨ - ٢١١.

(٦) حسين مروة: عناوين جديدة لوجوه قديمه فى تراثنا الادبى والفكرى. - بيروت، ١٩٨٤. - ص ص ٥٧ - ٧١.

(٧) حسين مروة: دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى. - بيروت، ١٩٦٥. - ص ص ٥٩ - ١٤١.

(٨) احسان عباس: النقد عند حسين مروة بين المنهج والتطبيق فى «حسين مروة، شهادات فى فكره ونضاله». - ص ص ٦٤ - ٦٥.

(٩) المرجع السابق: ص ص ٧٠ - ٧١.

(١٠) حسين مروة: «عناوين جديدة...». - ص ٨.

(١١) راجع تخطيط الدراسة كاملا فى «النزعات المادية فى الفلسفة العربية - الإسلامية». - ج١. - بيروت ١٩٧٨. - ص ١٥٧ وما بعدها.

(١٢) مهدى عامل: كلمة شكر إلى حسين مروة فى «حسين مروة، شهادات. - فى فكره ونضاله». - ص ص ٤٧ - ٤٨.

(١٣) المرجع السابق: ص ٥٣.

(١٤) المرجع السابق: ص ص ٥٧ - ٥٨.

(١٥) حسين مروة: النزعات المادية... ج٢. - بيروت، ١٩٧٩. - ص ٣٢٠.

(١٦) المرجع السابق: ص ص ٣٢٨ - ٣٣٠.

تجليات رشاد رشدى
أو عودة الوجه القبيح

بعد غيابه (فى ١٩٨٣/٢/٢٣) بأكثر من أربعة أعوام، يعود ليطل علينا وجه رشاد رشدى القبيح: عودة غير مبرورة وعَوْد غيرُ أحمد!

يطل علينا أولا من هذا الكتاب الذى أصدرته «هيئة الكتاب» فى ذكراه الرابعة (شارك فى كتابته أحمد بهجت، وأنيس منصور، وسمير سرحان، وعبد العزيز حمودة، ومحمد سلماوى ومحمود فوزى، وكتبت ارملته السيدة/ ثريا ثلث صفحاته) ويطل علينا - ثانيا - من كتابٍ يضم عدةَ مسرحيات قصيرة كتبها فى أوقات متباعدة، ولا يربط بينها رابط وكلها منشور - اكثر من مرة - من قبل بعنوان «الكذاب ومسرحيات أخرى» أصدرته هيئة الكتاب كذلك. لا عجب ولا غرابة، فعلى رأس الهيئة سمير سرحان أو «بنجامين أصغر الرب وأحبُّهم إلى قلبه...»!

وعلى نحو آخر - ومن وراء قناع الفن الصادق - يطل علينا ذات الوجه القبيح من مجموعة قصص لطيفة الزيات «الشيخوخة وقصص أخرى» وبالتحديد فى القصة الأخيرة منها «العشاء على ضوء الشموع».

فلننظر إذن لهذه العودة، ولنراجع صفحات الماضى القريب (ضاربين صَفْحاً عن نصيحة ذلك الصديق المشفق قال: «اذكروا محاسن موتاكم» قلت: فإن لم نجد؟ قال: «كفوا عن ذكر مساويهم» قلت: أحرى بك أن تقول هذا للمشتغلين بالماضى وعلومه، من الاركيولوجى لدراسة التاريخ المعاصر، أما أنا فيعنينى أمران: امتداد الماضى الكريه فى الحاضر من ناحية، وضرورة امتلاك هذا الماضى، من أجل المستقبل، من ناحية أخرى. فاننى من المؤمنين - باختصار - ان معارك الماضى يجب ان تُخَاض المرة بعد المرة حتى لا تتم خسارتها من جديد.

هز الصديق كتفيه، ومط شفتيه، ومضى آسفا غير مقتنع.!..

ولنبدأ بهذا الكتاب «الاحتفالى» الذى لم ينس القائمون عليه أن يجعلوه محلىً بالصور الملونة، صورٍ تمثل الرجل فى مراحل ومواقف مختلفة من حياته، اصدقها وأقربها لحقيقته تلك التى يلتصق فيها بالسادات وسيدته الاولى. ويبدأ الاحتفال - حسب التقاليد لا حسب الأبجدية - بكلمة للعائلة، يكتبها ابن شقيقته. يكتب أحمد بهجت: «كان رشاد رشدى يقول دائما: قديما قالوا إن وراء كل كاتب عظيم إمرأة، والآن يقولون إن وراء كل كاتب عظيم طفلاً، هو الكاتب العظيم نفسه الذى اكتشفوا انه يتميز بالبراءة، براءة الاطفال...» أكان يفكر فى نفسه وهو يقول هذه الكلمات؟...»

إن سيرة حياة الرجل فى جوانبها العامة والخاصة معروفة، ونتاجه الفكرى متاح منشور، وكل هذا يوحى بالبعد - كل البعد - عن أية مظنة بالبراءة. ولكن.. ماذا يمكنك أن تقول فى وفاء الكاتب لخاله، والخال - كما يقول أهل بلادنا - «والد»، وكما يقول أهل علم النفس «صورة ملطفة للأب»؟

قدم أحمد بهجت ما عنده، وقدم أنيس منصور ما عنده كذلك: تقافز بين الكلمات وفوق السطور وتحتها، أعلن انتماءه ووقوفه هناك ثم لم يقل شيئا، ولن تعرف إن كان ما يعنيه انيس مدحاً أم ذما، لكنك ستعرف يقينا، انه متناقض، فهو يكتب عن رشدى: «كان من الممكن ان تهتز أحلامه أمام النقد الجارح الذى وُجِّه اليه، لكن اصراره انقذه من اليأس، فقدم مسرحياته جميعا، والإصرار نفسه معناه انه رجل قوى الارادة، وقوة الارادة لا تصنع فناناً، ولكنه فنان قادر على الهضم، وقادر على إشاعة الرمز والخيال والأحلام أى أنه كان فناناً شاعراً...» هل تصدقه؟ انتظر إذن لتقرأ السطرين الأخيرين: «ومن المؤكد أن رشاد ليس شاعراً ولكنه شاعرى بإخلاص وإصرار وفنٍ واقتدار».

هل فهمت.. سوى ما فهمت انا؟ هذا هو انيس منصور يتلاعب ويتقافز أو لو شئنا استخدام اسلوبه المفضل فى التشبيه: قلنا هو مثل حَلاق ثرثار، يطرقع بالمقص فوق الشعر، وحوله ولا يقص شيئا. هكذا فعل أنيس: أعلن انتماءه ولم يقل شيئا.. وفاءً لشريك فى تشويه وجه الثقافة المصرية حين كانا نجمين ساطعين فى السنوات التى سبقت ١٩٦٧ ومهدت لها، ثم فى حاشية السادات منذ منتصف السبعينيات. والعارفون بأمور المسرح يذكرون جهد رشاد فى تقديم انيس ومسرحياته مترجمة ومؤلفة: «الاحياء المجاورة» فى ٦٢ - ثم درته اللامعة «حلمك ياشيخ علام» فى ٦٣!

وثمة ملاحظة لا أقوى على كتمانها بالنسبة لما كتب محمد سلماوى: إن سلماوى يؤكد دائما انتماءه لفكرٍ بعينه وممارسة بعينها. ولعله يستمد بعض قيمته من هذا الانتماء، فكيف يفسر - فى ضوء هذا الانتماء ذاته - ارتباطه الذى لا ينفصم وحتى اليوم - برشاد رشدى؟ يكتب سلماوى: «إن سنوات السبعينيات كانت سنوات الافتراق بين الاستاذ والتلميذ...» والسبب الذى يقدمه هو: «إن كل (هكذا) منا تفاعل مع احداث تلك السنوات بطريقة مختلفة، كان السبب هو اختلاف رؤى جيلين جيل الآباء وجيل الأبناء...».

لا ياسيدى، لمْ يكن الامر هكذا لسبب بسيط واضح: لم يكن كل الآباء إلى جانب رشاد رشدى ولا كان كل الابناء إلى جانبك. السبب الذى لم تستطع أن تذكره هو وقوف رشدى إلى جانب سياسات السادات التى هى فى جوهرها ارتداد عن فكر وممارسة تؤكد أنت دائما انتماءك لهما، وهذا تناقض شخصى عليك ان تنظر فيه، ثم يضيف محمد سلماوى: «وكان مرجعى فى كل ما كتبت هو أستاذى الأول الدكتور رشاد رشدى الذى تعلمت على يديه فن القصة القصيرة، كما تعلمت نظرية الدراما، وتَشّكل مفهومى للأدب والفن..».

ولست أدرى إلى أى حدٍ تستطيع أن تعتبر هذه الشهادة فى صالح محمد سلماوى وما يكتب!..



أما سمير سرحان فهو أهم تلاميذ رشاد رشدى وحوارييه وأكثرهم التصاقا به، وصعودا فى اثر صعوده: طالبا فمبعوثا للحصول على الدكتوراه، فمدرسا فى الجامعة، فى كل مراحل حياته يعتمد سمير سرحان على علاقات رشدى المتشابكة وصعوده الدائم، وهذا يقوم بدوره فى تيسير سبل الرزق والنفوذ والتواجد فى ساحة أجهزة الثقافة الرسمية: عميداً لمعهد الفنون المسرحية فمسئولا عن أخطر أجهزة الثقافة فى مصر: «الثقافة الجماهيرية» وأخيرا مسئولا عن الهيئة العامة للكتاب، أى الناشر الوحيد للدولة، وما يتبعها من هيئات وادارات: دار الكتب والوثائق القومية ومركز تاريخ مصر المعاصرة، وما يصدر عنها من مجلات ودوريات (إبداع، والقاهرة، ومختارات فصول، وهى شهرية، ثم عالم الكتاب و «فصول» والمسرح والفنون الشعبية وعلم النفس، وهى فصلية) وهو لايكاد يعرف له الواقع الثقافى فى مصر وجها غير هذا الوجه والذى يدشنه مرتزقة كبار وصغار استاذا للنقد وكاتبا مسرحيا.

ماذا قدم هذا الرجل فى هذا الكتاب «الاحتفالى» بذكرى استاذه ومعلمه وولّى نعمته؟ هل فعل شيئا غير أن نشره على حساب الهيئة التى يتولى إدارتها؟

فلننظر: مقال مرتبك، سبق نشره أكثر من مرة، المرة الأولى فى واحد من أعداد مجلة المسرح والتى كان يصدرها رشدى ويعمل بها سرحان - بعنوان «مسرح رشاد رشدى». ومن المعروف ان رشدى كتب أحد عشر نصا مسرحيا طويلا تبدأ بالفراشة فى ١٩٥٨ وتنتهى بشهر زاد فى ١٩٧٦ وفيما بينهما لعبة الحب ١٩٦٢، ورحلة خارج السور ١٩٦٢، واتفرج ياسلام ١٩٦٤، حلاوة زمان ١٩٦٥، خيال الظل ١٩٦٥، بلدى يابلدى ١٩٦٨، نور الظلام ١٩٧١، حبيبتى شامينا ١٩٧٢، محاكمة عم أحمد الفلاح ١٩٧٤، ومن المعروف كذلك ان كل هذه الأعمال كانت تقدم على المسرح فور كتابتها، وما يكاد ينتهى عرض واحدة منها حتى يبدأ عرض الثانية (خاصة فيما بين ٦٣، ٦٥ حيث عرضت له أربعة أعمال متتالية) ومن المعروف أخيرا أن نصوص هذه الأعمال كلها منشور، ومعظمه منشور أكثر من مرة.

أىُ عُذْرٍ، إذن، لسمير سرحان فى أن ينشر هذا الشئ الهش المرتبك الذى يحمل اسمه الذى امتهنه حتى أصبح لا يبالى أين يضعه؟ .

قدم سرحان لمقاله هذا بنثار من الأفكار التى صَدَّع بها رشاد رشدى رؤوس قارئيه طوال سنوات الستينيات: «جوهر عملية الخلق هو التصوير لا التقرير، والتصوير ليس قطعا إلباس الفكرة ثوباً خارجيا من الشخصيات والعقدة والصراع فى المسرح مثلا، وانما هو خلق عالم متكامل له قوانينه الداخلية التى تحكمه، والتى تختلف تماما عن القوانين التى تحكم الحياة، وهو عالم يعادل الإحساس الأصلى للكاتب معادلة تامة. ويثيره فى نفوسنا من جديد (كذا) ».

هما الفكرتان اللتان جهد رشاد رشدى كل الجهد، وخاض المعارك المتصلة من أجل تأكيدهما حماية لاتجاهه الخاص وحماية لأعماله بالذات، أعنى انفصال العمل الفنى عن الواقع، ثم انفصاله عن صاحبه، بحيث يتم الحكم على العمل الفنى بعيدا عن السياق الاجتماعى الذى خرج منه ليعود فيتوجه إليه، وبمعزل عن صاحبه فى تكوينه الخاص ودوافعه ومجمل مشروعه الفكرى، بعبارة واحدة: هى فتات من أفكار «ت.س. اليوت» فى مرحلته الأولى، كما يعرف المشتغلون بالنقد الغربى ونظرياته.

وتلك أمور قد تستحق أن يدور حولها الجدل القديم ذاته (قلنا إن معارك الماضى يجب أن تُخَاض المرة بعد المرة) أما مالا يحتمل أى جدل فهو السؤال: لماذا توقف سمير سرحان عند مسرحيات رشدى الأولى؟ لقد تناول فى مقالته هذه المرتبكة اربع مسرحيات فقط هى التى قُدِّمت حتى منتصف الستينيات (الفراشة. لعبة الحب. رحلة خارج السور. خيال الظل) ثم توقف توقفا قسريا كالهبوط الاضطرارى. كيف يَحق لدارسٍ أكاديمى شغل منصب أستاذ وعميد، أن يقصر تناوله على أربعة أعمال من بين أكثر من عشرة، ثم يطلق هذا العنوان الواسع والمُضَلِّلَ: «مسرح رشاد رشدى»؟.

ثم كيف لا يقف عند الاعمال التى آثارت جدلا، ولقيت هجوما ودفاعا، وكتبها صاحبها تَقَرُبا وزُلفى؟ أعنى اعمالا مثل «بلدى يابلدى» و «شهر زاد» «وعيون بهية» (هى عمل قصير أعدَّهُ رشدى دعاية للسادات وسلامه الزائف، انتجته اكاديمية الفنون حين كان رشدى أولَ رئيس لها، وحضر افتتاحه السادات نفسه فى ١٩٧٦) أمَا كان أولى به أن يقول رأيا فى هذه الأعمال التى وَصَمَت صاحبها إلى الأبد. ؟ فلماذا زاغ سمير سرحان من هذا كله؟

سأتطوع بأن أقدم التفسير، وهو تفسير بسيط: إن رشاد رشدى قد مات وشبع موتاً، وألا فائدة يتنظرها من الكتابة عنه الآن، وحتى لايبدو التفسير من عندى سأتطوع بأن أذكِّر سرحان بما كتبه حين كان رشدى فى أوج صعوده فى ذيل السادات وسرحان يَجِدُّ فى الصعود فى ذيل رشدى: فى ٧٤ كانت تعرض «حبيبتى شامينا»، وكان رشدى رئيس تحرير مجلة فاقت كل سابقاتها ابتذالاً وتفاهة، فى تلك المجلة كتب سمير سرحان، «... ويخرج علينا

الدكتور رشاد رشدى بعملٍ جاد وكبير من أهم وأخطر ما كُتب للمسرح المصرى، يعيد الينا الثقةَ فى مسرحنا المصرى وفى التزامه العميق بالقيم التى كشف عنها وبلورها اكتوبر العظيم وليعيد الينا الثقة فى جمهور المسرح الذى ظلموه ومسرحيات الدكتور رشاد رشدى أصبحت الآن بلا جدال من كلاسيكيات المسرح المصرى وشامينا تضيف صرحاً جيداً جديداً إلى هذا التراث. وتؤكد قدرة المؤلف الدائمة على التجديد المستمر والمسرحية مكتوبة بلغة شعرية فصحى تحتفظ بثلاث ميزات - رائحة الاسطورة ورائحة التاريخ ورائحة الواقع المعاصر». إن كل هذا فى الصفحة الأولى من مقال شغل سبع صفحات (مجلة «الجديد» العدد ٤٩، ١٩٧٤/١/١٥).

كان سرحان آنذاك فى موقعه من قسم اللغة الانجليزية، يتوثب ليشغل مكانا فى الواقع الثقافى، وليقترب اقتراباً وثيقاً من دوائر السلطة الساداتية، وسبيله إلى ذلك - كما كان منذ البدء - هو رشاد رشدى. فى الحقيقة لم يَطُلْ انتظاره. فى العام التالى مباشرة ترك رشدى عمادة معهد الفنون المسرحية، ليصبح أول مدير لأكاديمية الفنون التى تضم المعاهد الفنية المختلفة، ومن هناك راح يواصل دوره فى تجميل وجه السادات القبيح: كتب مسرحية شهر زاد كى يقول فيها إن شهر زاد (مصر) ظلت فى أسر الطاغية شهريار (عبد الناصر) حتى خَلَّصها منه حبيبها الشاطر حسن (السادات) بعد عشرين سنة، ليس هذا فقط، بل أنه يضع فى مسرحيته المفككة المضطربة الشعارات المباشرة التى كان يدعو اليها النظام الساداتى، هو رشاد رشدى الذى صدع الرؤوس طوال الستينيات بضرورة ان يكون العمل الفنى «هو ما هو» وان يُقرأ ويُنقد من داخله! فى شهر زاد تجد مثل هذا القول عن «مراكز القوى» - وهو التعبير الذى صَكّه إعلام السادات حين قام بانقلابه على رجال عبد الناصر للانفراد بالسلطة: «وما كانش فى ايده سلاح ولا له شلة.. لكنه كان دائما يقف جنب ابن البلد اللى زيه.. علشان كده الشاطر حسن ما عجبش المسئولين فى المراكز التى يسموها مراكز القوة.» ونجد ايضاً: «مراكز قوى يسموها.. مش عارف ليه مع انها فى الحقيقة شقوق وحفر تتربى فيها الفئران السمان» وأما شهريار (عبد الناصر) فقد خصه رشدى بأوفى نصيب.. «دا راس الفساد.. خرب الديار.. كل يوم يطلع شعار.. الهزيمة يعلمها انتصار.. والليل يخليه نهار ما سبلكوش شئ تعيشوا عليه.. أرواحكم.. قوتكم نفسه بين ايديه.. لكن بتشيلوه على الاكتاف وسط الهتاف...الخ».

وفى العام التالى تقدم رشاد رشدى خطوة أخرى: بأموال أكاديمية الفنون تَمَّ إنتاج عرض خليط جمع الرقص والغناء والتمثيل والكورال وفرق معاهد الاكاديمية كلها باسم «عيون بهية» يقوم على نص ركيك (منشور فى مجموعة المسرحيات التى أشرنا اليها فى أول هذا الحديث)، يحوى ذات التكوين: بهية هى مصر والأمير الذى سجنها وعذبها هو عبد الناصر (هاهى تقول عن الامير ورجاله: فى التيه الذى ساروا فيه أضاعونى.. بالبغضاء أطعمونى.. بالوحدة فَرَّقونى.. بالعدل ظلمونى.. انتهكونى ودنسونى...الخ) وحبيبها هو السادات ويكون أول ما يطلب هذا الحبيب من كورس الشعب أن يتخلص من «الغريب» «الذى قال إنَّه صديق

الاحرار وهو يشل خطوكم ويعمى بصركم...» نعم كان التوجه نحو أمريكا يمضى قدما والعجلة تدور بسرعة فائقة فى اتجاه معاكس، ثم اتخذ الحبيب قرار العبور وها هى بهية تبكى فرحا: «ابكى ياعينى فرحا بالانتصار بعودة الأمان.. بزوال الهوان.. وبيقظة النيام.. بحب السلام..!».

ولم يقتصر دور رشاد رشدى الذى أصبح منصبه الرسمى هو مستشار رئيس الجمهورية لشئون الأدب والفن، على مثل هذه الأعمال، بل انه أقام ورشة كاملة تعمل فى خدمة إعلام السادات. وتُجَمِّل وجهه القبيح، عن هذه الورشة تمت كتابة وترجمة تلك الحفنة من الأكاذيب والإدعاءات التى نشرت باسم «البحث عن الذات» وليس هذا حدساً أو تَقَوُلا، فها هو دليل آخر يأتينا من مصدر لا مصلحة له فى الاختلاق. فى «حواراته مع السادات» كتب أحمد بهاء الدين: «وكان فوزى عبد الحافظ (سكرتير السادات) يطلب رأيى من حين لآخر فى ورقة مما أمامه لا أذكر منها الآن إلا موضوعاً واحداً فقد اعطانى ورقة أنيقة مطبوعاً فى أعلاها اسم البعثة المصرية الدائمة فى الأمم المتحدة، أما الخطاب نفسه فهو شخصى مكتوب بخط اليد ويحمل توقيع المرحوم الدكتور رشاد رشدى، كان يقول للرئيس فى خطابه إنه مازال فى نيويورك يشرف على إعداد وترجمة وطبع ما أصبح بعد ذلك كتاب السادات ويذكر للرئيس إنه لم يتفق معه على إهداء يتصدر الكتاب.. وانه يرفق مع خطابه كشفاً من الاهداءات التى يقترحها ليختار الرئيس منها ما يشاء... الخ» (ص ١٥١ - ١٥٢) عن هذه الورشة أيضا صدر ذلك الكتاب - الوصمة الذى يحمل عنوان «انور السادات - رائدا للتأصيل الفكرى»، كتبه واحد من صبيان رشاد رشدى هو نبيل راغب. وحين أسس السادات حزبه الوطنى شاء أن يحتفل بذكرى الزعيم محمد فريد فى محاولة منه لان يربط حاضر حزبه اللقيط بماضى الحزب العريق فتم تكليف سمير سرحان ورفيقه محمد عنانى باعداد عمل للمناسبة، فقاما بكتابة عمل خطابى وفج عن الزعيم الكبير حضره السادات نفسه. ومن المعروف لكل الذين كانوا فى هيئة تدريس كلية الآداب تلك الجهود التى بُذلت فى إعداد رسالتى الماجستير والدكتوراه للسيدة جيهان، وكانت جهوداً مشتركة بين قسمَىْ اللغة العربية والإنجليزية، وقد تلقى الجميع مكافآتهم اللائقة بدءا بمدير جامعة القاهرة - صوفى أبى طالب -. وانتشر افراد الورشة وصبيانها يكتبون وينشرون ويمسرحون فى خدمة النظام وتوجهاته من ناحية، وتمجيد وتجميل السادات نفسه من الناحية الاخرى: هاجموا النظم الشمولية وهم يعنون الاشتراكية، وهاجموا عبد الناصر وشخصه، صراحة وضمناً وأشادوا بالسادات صراحة وضمناً كذلك ودافعوا عن سياساته المدمرة وسلامه الخائب، بل كتب سمير سرحان مسرحية لتمجيد اشتراك السادات فى اغتيال الوزير أمين عثمان فى الاربعينيات (وهى التى عرضت بعد مقتل السادات باسم «روض الفرج» وتلك حكاية لها سياق آخر).

والمهم فى هذا كله ان سمير سرحان كان لصيقاً برشدى إبان صعوده الساداتى مفيداً من ذلك اعظم الفائدة من عميد لمعهد الفنون المسرحية إلى مسئول عن الثقافة الجماهيرية وهو الآن مسئول عن دار النشر الكبرى التى تملكها الدولة.

وعندى أن سمير سرحان بقى وَفياً لأستاذه ومعلمه بمعنى واحد ومحدد: إنه قد وعى وتَمثَّل درسّ حياته وصعوده.. أن يكتَب ما كتب عنه وهو حيٌ وذو نفوذ. أما بعد أن مات وشبع موتاً فهو يسمح بأن يُنْشر هذا الشئُ المرتبك باسمه، ولا يبالى حتى بأن يراجعه. ولو فعل لأزاح تلك الصفحة التى لا علاقة لها بالموضوع كله، لكنها تشير إلى الأصل الذى سبق نشره فيه (ص ٤٧ من الكتاب).

ولعله - بعد ذلك - لا يفتقد الصفاقة الكافية كى يتحدث عن الوفاء!.



وأعترف أننى أجد شيئا من الحرج فى الوقوف عندما كتبته أرملة رشاد رشدى (هى ثالثة زوجاته على وجه اليقين)، ذلك أننى مازلت أجد معنى لقول شاعرنا القديم «وأعف عما فى سراويلها» ولكن: لابد مما ليس منه بد. فلقد تكون السيدة ثريا أحمد حسن حُرَّة فى أن تغيِّر اسمها إلى ثريا رشدى، وان تصدِّق أو تكذِّب حفنة الاكاذيب التى ترويها عن حياة رشدى الخاصة، وان تدافع - مقتنعة أو غير مقتنعة - عن سرِّية زواجها به (والسبب الحقيقى الذى لم تذكره ابداً هو أنه كان متزوجا آنذاك - فى ١٩٦٢ - بالدكتورة لطيفة الزيات، كما سيلى، ومن ثم لم يكن هناك سبيل إلى إعلان هذا الزواج)، وهى قد تكون حرة كذلك فى أن تحدِّد وضعها من رفيقها حيث تشاء (تكتب السيدة عن لقائهما الأول «قال: لقد التقينا من قبل.. من آلاف السنين.. أميرٌ فى قصر الفرعون وانت اميرتى قلت: عفوا ياسيدى بل جاريتك، والتقت عينانا.. كم من الوقت لا أدرى (..) ولكنى اعلم الآن انه فى هذه اللحظة قد تسرب دمى متسللا ليختلط بدمه، كما تسلل دمه ليختلط بدمى كما واصبح كل منا نحو الآخر» (كذا)، وفى أن تنشر على الملأ حديث المخادع (تكتب السيدة بعض حوارهما: «قال لا أستطيع ان افارقك.. ثريا.. أمى.. حبيبتى.. زوجتى.. ضعينى فى رحمك ولا تلدينى.. اخفينى داخلك من عيون كل الدنيا.. أصبحت أخشى كل شئ إلا معك.. وداخل نفسك.. هنا فقط أحس بالأمان.. الخ).

قد تكون السيدة حُرَّة فى أن تكتب هذا ومثله، مادامت تجد من ينشره لها على حساب الناس، لكن ما هى ليست حرة فيه أن تمضى فى تزييف وجه الواقع الثقافى والاعلامى الذى عشناه جميعا فى الستينيات والسبعينيات. إن هذا ينتمى إلينا نحن: الذين أفادوا منه والذين قاوموه. الذين صعدوا فى حمى تزييف وجه مصر، والذين ظلوا قابضين على نقائهم كالقابضين على الجمر. إن هذا ينتمى إلى ماضينا نحن وحاضرنا، لا ينتمى لعالم الأكاذيب المُزَوقة والزيجات السرية، والشقق المفروشة وفحيح المخادع والاجساد المقرورة والصدور المعتصرة!

تكتب السيدة ثريا عن المجلات الإعلامية التى كانت تصدر باللغات الاجنبية أوائل الستينيات «كان توزيع المجلات قد وصل إلى عشرات الآلاف وكانت خطابات الاشتراك

والاعجاب والتعليق على المادة الصحفية تأتى إلى المجلة من الخارج فيما يسمونه «جوال» (كذا) ونجحت المجلات نجاحاً باهرا أعمى عيون الحاسدين وكارهى النجاح. وطُلب من الدكتور رشدى الاستقالة.»

وهذا كله كذب صراح. تلك هى الحقائق التى لم يكذبها أحد حين نشُرت ولا أظن أحداً قادر على تكذيبها الآن.. «لكى تعرف ما يجرى فى نموذج واحد من هذه المجلات مثل: «الاراب اوبزرفر» فان المجلة ظلت كل أسبوع حتى مايو ٦٤ تطبع ١٢٠٠٠ نسخة منها ٢٥٠٠ نسخة تُخَصَّص للبيع و ٨٥٠٠ اشتراكات رسمية للاستعلامات وغيرها وان متوسط ما تبيعه للجمهور مما يطرح فى السوق هو ١٧٥ نسخة. كذلك «الاوبسرفاتير» الفرنسية ولا داعى لتفصيل ما حدث لمجلة سكريب باللغات الخمس لانها مخصصة كلها للاشتراكات الرسمية. وقد جاءنى ان وزارة الثقافة قد توقفت عن إصدار سكريب لانها تنبهت إلى عدم جدوى إصدارها، لكن هذا لم يتم إلا بعد سنوات عديدة من الاتفاق عليها بغير طائل وهذا نفس ما حدث للمرحومة (الاراب ريفيو) (..) «عن لويس عوض: كلمة هادئة عن مجلات وزارة الثقافة» الاهرام ١٤/٥/١٩٦٥).

وتمضى السيدة فى روايتها فتورد جُملةً من أكاذيب فى جملة واحدة: «وتسلّم دكتور رشدى مسرح الحكيم، وكان خرابا ينعق فيه البوم.. وأصبح وأمسى أكبر منارة ثقافية فى مصر». أولى الأكاذيب أن المسرح لم يكن موجودا أصلا قبل أن يتولاه رشدى، بل أُنشئ خصيصا لكى يتولاه، وقد افتتح فى ١٩٦٤/١/٩ بمسرحية «بيجماليون» لتوفيق الحكيم (من اخراج نبيل الالفى)، وفى اليوم التالى صدر العدد الأول من مجلة المسرح برأس تحريرها رشاد رشدى ويعمل فى سكرتيريتها سمير سرحان، أما دور هذه المنارة فيعرفه كل المشتغلين الذين لم يجرفهم مَيْلٌ أو هوى، إنه الإسهام فى تخريب المسرح المصرى، وزرع العقبات والأشواك فى طريق ازدهاره. اكتفىّ هنا بشهادة واحد من المع النقاد الذين تابعوا مسرح الستينيات هو بهاء طاهر. بعد ان عرض بهاء لاحدى مسرحيات مسرح الحكيم (مسرحية «الشبعانين» من تأليف أحمد سعيد مدير صوت العرب، وصوت أعلام كارثة ١٩٦٧. هل تذكرونه؟) كتب: «ويبقى بعد ما تقدم أن كل هذا الكلام لا قيمة له، فقد نجحت المسرحية نجاحا كبيرا على المسرح. بمعنى ان الجمهور قد اقبل عليها إقبالاً منقطع النظير، وقد سبق الحديث عن هذه القضية فى هذا الباب أكثر من مرة. أما العنصر الجديد الذى تجب الاشارة اليه هنا فهو فضل مسرح الحكيم فى تكوين هذا الذوق المسرحى السائد ففى خلال ثلاثة عروض شاهدتها فى مسرح الحكيم هذا الموسم كان الرقص والغناء والاسكتشات الفكاهية هى العوامل الرئيسية فى العرض المسرحى.. (مجلة الكاتب/ مايو ١٩٦٦).

وبعد كارثة ١٩٦٧ سقط عبد القادر حاتم مهندس الاعلام المهزوم، فسقط معه رشاد رشدى، هو راعيه من نهاية الخمسينيات وحتى عودته لدائرة الضوء الساداتية فى السبعينيات، وتقدم رشدى بمسرحيته المهينة «بلدى يا بلدى» لمسرح الحكيم الذى تركه ليديره

جلال الشرقاوى، ورفضت السيدة محسنة توفيق ان تلعب دورا فى هذه المسرحية، وبنت رفضها على أسباب فكرية وسياسية، ودارت معركة نقدية انتهت بأن نجح رشدى من خلال علاقاته الوثيقة باجهزة النظام - فى ان يفرض مسرحيته على المسرح والناس.

تكتب السيدة ثريا «خرجت بلدى يابلدى» إلى النور بعد صراع مرير مع من يسموا باليسار والتقدمية (كذا) رغم أن مضمونها كان فعالا للتقدمية لو كانوا يفهمون (كذا ايضا) ودخلت الجرائد وبعض المجلات طرفا فى الصراع وتدخل الوزير ووصل الامر إلى أعلى مستوى فى الدولة.. وظهرت على المسرح.. ولم يوجد مسئول فى مصر ممن كانوا يسمون باللجنة المركزية والاتحاد الاشتراكى ومجلس الوزراء وجهاز المخابرات إلا وحضروا لمشاهدة المسرحية..».

والحقيقة إننى لا أعرف عملاً يحتقر جماهير الناس، ولا يرى فيهم إلا غوغاء تسعى لاشباع البطن والفرج - مثل هذا العمل، من اللوحة الأولى للأخيرة ترسم مسرحية رشاد رشدى صورة مهينة ومقرفة لشعب جاهل ومتواكل لا يطرب إلا للطعام والجنس، شعب ينصرف عن أى داعية أو مصلح أو ثائر ولا يجتمع إلا حول الحاوى والراقصة، شعب تُختَطف نساؤه وتغتصب وهو لا يفعل شيئا سوى ان يغنى مواويل العشق والالتياع الجنسى المحرق، والأصوات التى ترتفع ضد الفساد والظلم خافتة أو هاذية، ومن البداية تؤكد المدّاحة حقيقة هذا الشعب: «الناس زى ما شفنا فاقدين الاهتمام عايشين بس علشان يأكلوا ويشربوا ويضحكوا ويلعبوا..» أما إذا حدثت المعجزة وتحركوا أو ثاروا، فقصارى ما يفعلون هو أن يأتوا بالقاضى المعزول ويركبوه حمارا بالمقلوب ثم يزفوه فى الحوارى والطرقات، والشخصيات التى يفترض انها «ثورية» متعالية على الشعب، معزولة بعيدا عنه، والكلمات كثيرة فى طول المسرحية التى تؤكد اليأس من الناس والاحتقار لهم والاستخفاف بهم. والثائرون مهزومون منذ البداية وهزيمتهم محسوبة عليهم وعلى خالقهم لا على الناس ولا على فكرة الثورة، ودعوة السيد أحمد البدوى مغرقة فى المثالية والغموض فانعزاله عن الناس هو هزيمته وفشله ودعوته للزهد مرفوضة ممجوجة فالثائر الحقيقى يريد الدنيا ولا يهمل الآخرة.

أرأيت إذن كيف ان مضمونها «فعال للتقدمية، لو كانوا يفهمون؟..».



وما فعله رشاد رشدى فى «بلدى يابلدى» حين فرض عرضها على المسرح والناس لعلاقاته الوثيقة بأجهزة النظام، عاد لفعله مرة ثانية فى ٧١ بمسرحيته التالية «نور الظلام»، فحين قدمها للمسرح رفضها المسئول عن هيئة المسرح آنذاك الاستاذ محمود أمين العالم - وبرر رفضه بأسباب فكرية وسياسية ايضا، وبعد انقلاب ٧١ وابعاد العالم فيمن أبعدوا عن مناصبهم، دار رشاد رشدى دورة واسعة انتهت بعرض مسرحيته، وجاء يوسف وهبى يجرجر أكفانه ليلعب دور البطولة فى «دراما الفشل والخيانة» تلك: مالك مخمور ومهندس مهزوم

أقاما فندقاً جديدا على أرض حديقة فندق قديم، فخسر الفندقان لأن فى حياة واحدهما موتاً للآخر. وكل الشخصيات خَوَّانة تخون ذواتها وتخون الآخرين، وكلها أسرى الماضى ومرضى الوهم، تقع النساء فى الحب دون مبرر، وتتدله فى العشق دون كبرياء، ويهجرهن الرجال دون ضرورة لأن هؤلاء بدورهم باحثون عن العذرية الضائعة دون جدوى. ورسالة العمل كله هى أن البحث عن الحقيقة عبث لا طائل وراءه، والانسان أسير ماضٍ ملوث لا سبيل إلى الفكاك منه، والحب لعبة يحسب كل من الطرفين حسابها لتنتهى فى الشقق المفروشة وغرف الفنادق، لا قديم باق على حاله ولا جديد ينفعنا. انقطع ما بيننا وما حولنا فلم يعد باقيا لنا سوى أن ندير وجهنا للجدارونموت، لأن الانسان ليس جديرا بالحياة والحب، ولأن السيادة دائما لقوى الظلام، كلما لاح نور بادرت إلى ابتلاعه. والحصاد فى النهاية صورة كارهة للحياة والناس، لا شعرَ فيها ولا نبوءة ولا أمل فى تجاوز الحاضر إلى المستقبل مهما يكن غائما، والكلمات القليلة التى يقولها اقل الشخصيات اهمية فى المسرحية عن المستقبل تضيع وسط نواح بقية الشخصيات المتخبطة فى البحث عن ذواتها والخلاص من الخيانة.. بالوقوع فى الخيانة!.

وبعد ٧١ لم يعد رشدى بحاجةٍ لأن يخوضَ المعارك كى تُعْرض أعماله، فقد عاد راعيه عبد القادر حاتم لدائرة الضوء من جديد، فعاد رشدى، ومن حاتم إلى السادات.. حتى نهاية النهاية.

ويبقى أهم ما تذكره السيده ثريا فى سياق آخر غير أعمال رشاد رشدى، حين تكتب عن لقائه الأول بالسادات تكتب السيدة التى جعلت لحديثها كله عنوان «المعلم والعاشقة»: فى ٢٥ ديسمبر من العام نفسه (٧٥) كان قد حُدِّد له ميعاد لمقابلة الرئيس انور السادات لأول مرة. وكان زوجى وقتها يمر بوعكة صحية، وبسببها كان قد تناول بعض العقاقير المخدرة، وذهب لمقابلة رئيس الجمهورية ولأول مرة يرى الرجل وجها لوجه. وكان تحت تأثير المخدر، وبالطبع لم يشعر بهيبة الحكم والحاكم، ولاقاه كما يلاقى صديق عزيز عليه (كذا)..الخ.

ولا تعليق لنا على هذا الهزل كله سوى كلمات ثلاث: وافق شَنٌّ طَبَقَه!



وعلى نحو مختلف كل الاختلاف. دون تزييف أو اختلاق، ودون مباشرة أو فجاجة، يبدو لنا وجه رشاد رشدى فى قصة الدكتورة لطيفة الزيات ذات الصدق الجارح «على ضوء الشموع» من مجموعتها «الشيخوخة وقصص أخرى»: للمرة الأولى ومن وراء قناع الفن الجميل وفى ظله - تتحدث لطيفة الزيات عن تلك الخبرة المعذِّبة فى حياتها، ارتباطها الزوجى برشاد رشدى من منتصف الخمسينيات حتى اتخذت قرارها بالانفصال عنه منتصف الستينيات.

ورغم انه يرد فى اكثر من قصة من قصص المجموعة، إلا أننا نكتفى هنا بهذه الأخيرة

فهى مخصصة كلها لتفنين هذه الخبرة (انظر قراءة لقصص المجموعة لكاتب هذه السطور- فى مجلة الهلال، القاهرة، عدد مارس ١٩٨٧) ان القصة تبدأ وصاحبتها فى ذروة من ذرى أزمتها، فالرغبة القديمة تلّح عليها للإفلات من الشقة العالية المطلة على النيل، ومن زوجها ودائرة نفوذه وهى تنطلق فى رحلة مع بعض أصدقائها إلى بيت فى إحدى قرى الفيوم، ترتاح هى للجماعة التى ستصحبها لأنها مختلفة عن تلك التى تتحرك فى إطارها خلف زوجها، والتى تسهر فى كافيتيريا «سميراميس» وتحضر حفلات الافتتاح فى المسارح والمعارض، وتتناول العشاء على ضوء الشموع فى المطاعم الانيقة. عينٌ إلى الخارج والثانية إلى الداخل والاثنتان تعملان فى تناسق وتناغم، ولأن ما فى الداخل هو ما يعنينا الآن فان الكاتبة تقطع بنا رحلة أخرى تستدعى خلالها صوراً واحداثاً وتفاصيل ومشاعر.

معها حملت مشروع روايتها الثانية (للدكتورة لطيفة الزيات رواية واحدة شهيرة هى «الباب المفتوح» ١٩٦٠) فى دفتر بلون الرمل تنقض فى صفحات الشمال ما تكتب فى اليمين. وهى تلخِّص فكرتها الرئيسية: المهم هو الرحلة لا ما تتمخض عنه، مواصلة الانسان للسعى وليس ما يتمخض عنه سعى الانسان. قال لها الصديق أستاذ علم النفس مُعَقِّبا: «إن مشروع الرواية يُفَلْسف الفشل ثم اضاف موجها لها السؤال: هل تحاولين تبرير وضع لا تطبيقينه؟ تأملت لأول مرة - صدق تعقيبه. وتذكرت أحد زملاء زوجها - وهو يقف منه على النقيض السياسى - وهو يقول لها إن الناس مندهشة لأنها كتبت رواية ممتازة بالرغم من كل شىء!.

ولكن لماذا نسيت العهد الذى قطعته على نفسها بانها لو ملكت القدرة على إكمال روايتها لواتتها القدرة على التحرر من زوجها ومن هذا البيت ومن هذا الاسلوب فى الحياة؟ أتمّت الرواية ونسيت - فى حومة نجاحها - العهد، وبَدَلَ ان تشارك بقدر ما تستطيع فى تغيير الأوضاع أدمَنَت البكاء فى ظلمة المسرح، والسينما والسرير، دموع التكفير أم دموع التطهير؟ وظلت تلعب دور الكاتب الذى ظهر فجأة من المجهول وهو يملك مفاتيح الكتابة، أى مفاتيح؟ «ها هى تعترف الآن ان مفاتيح الحرفة ومعرفة أسرار اللعبة لا تملك أن تصنع هذا الولّه الخاص بالحياة الذى هو مادة الفن. وبدونه يتحول إلى مادة للتسلية أو لعبة زخرفية فارغة. واعترفت لنفسها ايضا بأنها، فى روايتها تلك مارست شيئاً من الغش كى تصل لقلوب القراء..» واعترفت اخيراً بأن حبل خداع الذات طويل وإنْ التّف فى النهاية على عنق الانسان.

وهى تتدحرج فى الحقل الاجرد تذكرت انها كانت تحلم - وهى صبية - بأن تجرى حافية القدمين فى حقل فول اخضر، وان تتمدد وحبيبها تضمهما الخضرة ورائحة الخصب، وان تأكل وحبيبها الفول الاخضر بشوكه مع الجبنة القريش. وانتهت وزوجها لتناول العشاء على ضوء الشموع كالعاشقين و «مامن عشق تبقى بينهما، تفصل الشموع وأنصاف الحقائق ومرارة الحقيقة وقسوة الخديعة والرفض المتبادل لماهية الآخر والخوف من الاصطدام والحرص

على الصورة الاجتماعية والتظاهر بنجاح مشروع أفلس منذ زمن طويل...» وبَدَل ان تصرخ فيه: كاذبة هذه الشموع، كاذبة هذه الزيجة،. كاذبة كل الدوائر التى تدور فيها. عاشت الكذبة، وبدل ان تصرخ فيه قرأت له ذات صباح قصيدة لصلاح عبد الصبور، لا تذكر منها الآن سوى بيت واحد، المرأة تقول للرجل الذى يسهر معها فى الكافيتريا «قم بنا ياحبيبى قبل ان يطلع الصبح وتزول مساحيقى..»

(انظر للذاكرة المراوغة: هذه سطور عبد الصبور التى أسقطتها الذاكرة وستعرف -على الفور- لِمَ أسقطتها: تقول المرأة لرفيقها:

«ياعاهرى، ياخدعتى، ياقَدَرى
فى الساعة الليلية الاخيرة
خذنى الى البيت، فاننى اخاف ان يبلّنى الندى
تذوب اصباغى
ويبدو قبح وجهى»

أغنية لليل «احلام الفارس القديم» ١٩٦٤)



وليس العشاء على ضوء الشموع غير طقس واحد من مجموعة الطقوس التى تُشَكّل حياتهما معا، طقس الطقوس حديث الليل، إن كانت نائمة ايقظها يُعِدُّ لها طعام العشاء ويجلس على طرف سريرها ويحكى عن نجاحاته اليومية التى لا نهاية لها وعند النجاحات الغرامية تَرِد فى الحكاية انصاف الحقائق. من سنين صاحت فيه انَ يكُفَّ عن الكذب، عن الإهانة المجانية لكليهما، لكنه لم يتوقف. استحال عليه ان يعيش دون مستمع ليلىٍّ لنجاحاته اليومية.. ولمراراته اليومية من جحود الناس والدنيا التى لا نهاية لها ايضا.. وعلى مر الايام تحولت إلى أذن تستمع وفم معقود اللسان، بعد أن اكتشفت ألاّ أرضية بينهما للقاء، ليس هذا فقط، فى الفراش ايضاً حَوَّلها لأداة إشباع «يوم لم يكن لقاؤهما فى السرير طقساً صرخ فيها «انت تحتقرينى، جسدك يرفضنى.. يحتقرنى..» لم تكن تعرف أن خداع العقل لا يجوز على الجسد، وأنه احيانا يكون أذكى من العقل وافصحَ تعبيراً، وتوَقّعت أن يكف عن الفعل الجنسى، لكنه لم يكف وتحولت العملية لطقس مدمر وتحولت هى لأداة إشباع.»

لم هذا كله؟ كيف بلغت قرار الهوة؟ ها هى تعترف وهى تتمدد وسط خضرة لا تعرف لها اسماً أن سفح الجبل هو نفس السفح وأنه لاقرار للتنازل. وتنازل صغير يُسْلم الانسان لتنازل أكبر، ويفيق الانسان ذات يوم ليجد نفسه فى هوة بلا قرار.

شئ ما حدث فى مغرب ذلك اليوم ومسائه أنهى هذا العالم بغير رجعة.. هل انتهى وهى تمر بمسالك القرية الطينية تقاوم رغبتها فى الإغماء وتنتصر عليها أم انتهى حين صرخت فى

شئ ما زائف ومصنوع فى بيت الخولى، أراد الانتقال من بيت الطين لبيت من الطوب الاحمر ولم تسعفه قدراته، فبقى بيته حجرة واحدة معلقة فى الهواء، إلى هذه الحجرة جئ بامرأته كى تفحصها الطبيبة الصديقة. وتَوحَّدت الراوية بالمرأة المريضة التى تبدو غريبة مُنْبَتَّة وهى ممدة على سريرٍ معدنى أسود فى حجرة معلقة، وتساءلَت: «هل يتأتى للمرأة المريضة ان تعود إلى حيث تنتمى وقد انتهت اللعبة؟ وعرَّت الطبيبة المرأة من ملابسها وما كادت تميل تضع السماعة على قلبها حتى انهار السرير بالمرأة العارية وخرجت هى من الغرفة مختنقة بخزيها.. وفى الهواء الطلق خارج منزل الخولى وقفت ترتجف بخزيها وتتحسس جسدها تستشعر عمق الجراح التى اصابتها لحظة انهار بها السرير عارية».

تلك اللحظة المستعادة بكل ضراوتها وبقدر الخزى والمهانة فيها، ان ينهار بها السرير عارية وهى أداة تُمْتع ولاً تستمتع، ينتهكُها رجلٌ كريه يرفضه الجسد ويراوغ العقلَ فى قبوله، تلك اللحظة كانت النهاية، اجتازت المرأة الصراط الوعر، رعت غضبها كما ترعى الحامل الجنين «يتأتى على المرأة وقد انتهت اللعبة ان تقف على قدميها، ان تأوب إلى نفسها، إلى أهلها وناسها، إلى بيتها بعد غيبة عشر سنوات».

إن الرواية الأولى للكاتبة - الراوية ترد فى هذه القصة بعد صدورها بربع قرن (٦٠ - ٨٥) وقد فات عليك كيف تراها صاحبتها.. فكيف نراها نحن فى هذا الضوء الجديد؟

أكتفي هنا بالوقوف عند ملاحظتين: الأولى هى ان الزوج الذى لا تسميه الكاتبة فى هذه القصة هو الدكتور فؤاد رمزى (لاحظ جَرْس الاسم) فى الباب المفتوح واكتفى كذلك بالاشارة لنقطتى تطابق: من حيث ترديده طقس الحديث الليلى نقرأ من الباب المفتوح: «وكان لرمزى قدرة على تركيز الحديث حول نفسه، حول المؤامرات التى دُبرت ضده وأحبطها والخطط التى رسمها ونجحت، والكتب التى كتبها والتى ينوى كتابتها والانتصارات التى أحرزها والتى سوف يحرزها وكان لرمزى ايضا القدرة على احاطة حديثه باهمية تبلغ مستوى القداسة وكأن مصير العالم كله يتوقف على.. الخطوة التالية التى سيتخذها ليسحق اعداء سحقا نهائيا» .. (ص ٢٩٩)، وعن أنْصَاف الحقائق والاكاذيب حول نجاحاته الغرامية، يكفى ان تقرأ وصف ليلى للدكتور رمزى وهو ينظر لبنت خالتها ليلة اعلان خطوبتهما بالذات: «وطافت عينا الدكتور رمزى بالجسم الفائر الناضج تزنه فى لهفة وفى ظمأ.. ورأت ليلى عينى رمزى تستقران فى نهم على الخط الذى يفصل بين نهدى جميلة وشفتاه تتكوران فى ابتسامة كريهة أشبه بتكشيرة حيوان مفترس.. ثم وصفته جميلة فأوجزت وصفه: «داه زى الكلب.. ريقه يجرى على أى عظمة..» (اقرأ: المشهد كاملا من ص ٢٦٢).

إنَّ هذا أصدق وصف للدكتور فؤاد رمزى (اقرأ: رشاد رشدى) تُقَدِّمه ليلى فى خواطرها، «وهل اكتشفت أن رمزى لايحبها؟ هل اكتشفت انه غير قادر على الحب؟ هل

عرفت فيه الإنسان الذى يُخْفِى احتقارَه لنفسه تحت مظهر من القوة والذى يبرر ضَعْفه بنظريات عقيمة؟ الإنسان الذى ينمو على حساب الاخرين كالنباتات المتسلقة والذى لا يشعر بالثقة إلا إذا سحق كل ارادة تتصدى لارادته؟ الإنسان الانتهازى الذى يكرّس كل ذكائه وآدميةَ مَنْ حوله من الناس ليحقق اغراضه الشخصية والنفعية (ص ٢٩٦ - ٢٩٧)».

إن الشخصيتين تتطابقان كاليد والقفاز، وقراءتهما معا واحدة في ضوء الاخرى انما تغنى فهمنا لهما معا، وهذا يقودنا للملاحظة الثانية حول الوظيفة الحقيقية التى أدَّتها الروايةُ الأولى لصاحبتها: لقد قدمت اليها التسوية المرغوبة: إن تهرب من الزيف وأن تبقى فيه، أن تفعل وألا تفعل، ان تُقدِم وان تُحْجِم فى الوقت ذاته.

وتمثلت التسوية فى معادلة واضحة الحدود: ليلى سليمان تخلع خاتم الدكتور فؤاد رمزى ولطيفة عبد السلام تهدى روايتها للدكتور رشاد رشدى!



رشاد رشدى صفحة كريهة من صفحات الثقافة المصرية، هكذا كان، منذ بدء ظهوره، فى واقع الاربعينات، وقد يكشف التأريخ لهذا الواقع الدور «الخاص» الذى لعبه عدد من الاساتذة الانجليز فى الجامعات، وسواهم فى سنوات الحرب العالمية، حيث القاهرة تغص بالضباط والسياسيين ورجال المخابرات الانجليز والعاملين معهم - سراً وعلنا - وراء واجهات متعددة (شركة شل، جماعة اخوان الحرية، محطة الشرق الادنى، نادى خريجى قسم اللغة الانجليزية.. الخ) ولم يكن رشاد رشدى بعيدا عن هذه الدوائر. وفى ١٩٤٧ سافر رشدى إلى انجلترا ورجع بشهادة الدكتوراه من جامعة ليدز فى نهاية ١٩٥٠ (عن مصر فى عيون الرحالة والمستشرقين فى القرن الثامن عشر) وحملته الحركة الوطنية التى طالبت بالغاء معاهدة ١٩٣٦ وما تَبع هذا الالغاء من الاستغناء عن الاساتذة الانجليز فى الجامعة وغيرهم، لأن يتولى أمر قسم اللغة الانجليزية فى كلية الاداب. من ذلك التاريخ وهو يخوض المعارك المتصلة كى يفرض سيطرته الشخصية والفكرية على القسم، ومنه يتخذ قاعدة انطلاق للحياة الثقافية الواسعة. وخصومه فى تلك المعارك كثيرون - منهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر: الدكاترة ياسين العيوطى ومحمد اسماعيل موافى، ولويس عوض وشوقى السكرى وآخرون.

من قسم اللغة الانجليزية للحياة الثقافية الواسعة استطاع رشدى دائما - بعلاقاته الوثيقة والمتشابكة بالمسئولين فى النظام وأجهزته - أن يواصل الصعود وان يخوض مع تلاميذه وأتباعه - وهو لا يطلب منهم أقلَّ من الولاء الكامل لشخصه وفكره ومواقفه - المعارك الضارية دفاعاً عن انفصال الفن عن الحياة، ووقف هناك بعيدا معزولا عن الواقع وهموم الناس. انما لهذا ازداد صعودا حين خلت الساحة - أو كادت - ممن يمثلون فكرا مناقضا، بعد حملة عبد الناصر على اليساريين والماركسيين فى نهاية الخمسينيات، وأن

يظل دائما مرتبطا بكل العناصر المعادية لثقافة مصرية ذات مضمون تقدمى وتوجه انسانى.

هكذا كان الرجل، وهكذا عاش، حتى لفظ انفاسه الاخيرة.



ونحن نفتح هذه الصفحة الكريهة. لا من أجل الماضى بل من أجل الحاضر والمستقبل. ولعلك قد رأيت مما سبق ان رشاد رشدى لم يَمُتْ، بل لعله قد تزايد أو تكاثر، فهؤلاء تلامذته وحواريوه يشغلون مواقع مؤثرة فى الواقع الثقافى المصرى (فى الجامعة، وفى هيئة النشر بكتبها ومجلاتها ودورياتها، وفى اكاديمية الفنون ومعاهدها المختلفة، وفى بعض وجوه العمل الاعلامى والكتابة النقدية).

إنما لهذا قلت وأقول إن معارك الماضى لم تنته مادامت تحيا فى الحاضر، ولهذا يجب ان تُخَاض المرة بعد المرة حتى لا تتم خسارتها إلى الابد.

نعم. يجب أن تخاض المرة بعد المرة حتى لو نسينا - فى غمارها - أن نذكر محاسن موتانا!

١٩٨٧

هكذا
تعلمت من لويس عوض

يعرف الكثيرون أنني كنت - وما أزال - ناقداً للويس عوض، أو بالأحرى لمشروعه الفكري الذى أراه متكاملاً، مترابط الحلقات، وهذا موقف لا يضع رحيل الرجل نهاية له، لأن مشروعه الفكرى سيبقى مطروحا، والخلاف حوله سيبقى مشروعاً كذلك.

لكن رحيل لويس قد رفع عنى الحرج، فى أن أقول بعض ما كنت أتحرج من قوله، وأنا واحد من جيل تكوّن على نحوٍ كان لابد أن يجعل من لويس معلماً له، وأستاذاً، وقد أحببت له دائماً أن يكون فى هذا المقام، لهذا قد أميل لأن أرى أخطاءه الصغيرة خطايا كبيرة، وهفواته الصغيرة أخطاءاً كبيرة، وكان لويس يقدم هذه الأخطاء والهفوات لمن شاء.

حَدَّثنا لويس طويلاً عن الأكوينى وأوغسطين، وباسكال وكونت وديكارت وفولتير وروسو.. إلى آخر القائمة، وقد كنت أتمنى له - هو المفكر - أن يعمل - بإرادة واعية ومصممة - على قهر تحيزاته والخروج من أوهام الكهف التى تحجب عنه رؤية بعض الحقيقة: رأيته ليلة فى بهو المسرح القومى (القديم) - ولم أكن أحب أن أرى - وهو يفك رباط عنقه فى عصبية واضحة، ويقول لمن حوله: سأختنق.. ان هذا «الارابيسك» يخنقنى!، وقرأت له ذات يوم - ولم أكن أحب أن أقرأ - إحساسه حين وطئت قدماه أرض أوروبا أول مرة بأنه احساس الذى خطفه الغجر طفلاً وأبعدوه عن أهله سنوات قبل أن يعود اليهم!

هاتان الواقعتان الصغيرتان تجسدان عندى مشروع لويس عوض كما أراه: إنه بلورة سيادة النموذج الغربى فى الحضارة والفكر والأدب، واعتباره واجب الاحتذاء وقياساً وحيداً للجدارة والبقاء (هذا يسرى على رد أصول الكلمات العربية إلى القوطية والجرمانية فى «فقه االلغة»، وعلى البحث عن «المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى» والتأريخ «للفكر المصرى الحديث» لاثبات انقطاع الصلة بين مصر الحديثة والتراث العربى - الإسلامى، من جانب، ثم اثبات أن كل ما تحقق لمصر الحديثة من المجازات وجميع ما عرفت من مظاهر الحرية والديمقراطية

فى «الفكر» و «التنظيم» انما هو أثر من آثار حملة بونابرت، من الجانب الآخر. كما يسرى على تفسير أعمال المبدعين المصريين والعرب الذين يعرض لهم فى نقده بافكار وتصورات غريبة عنهم مثل «الصلب» و «الفداء» و «الخلاص»، وعلى قياس الأعمال المسرحية على مسطرة ارسطو...الخ). الشق الثانى من مشروعه هو العمل على نفى أى صلة فى الماضى، أو قيمة فى الحاضر، أو جدوى فى المستقبل، عن أى مشروع عربى - إسلامى (أحيل من شاء إلى الصياغة الاخيرة التى قدمتُها لجهد لويس عوض الفكرى وعمله الإبداعى فى: «أوراق أخرى من الرماد والحجر، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٩٢ وما بعدها»).

حين أقرأ كل كلمة كتبها (أو ترجمها) لويس عوض، وأصل إلى فهم جوهر مشروعه الفكرى على هذا النحو، فلابد أن اكتب هذا وأعمل على نشره. أغرتنى بذلك عوامل إضافية فى هذه السنوات الاخيرة، تمثلت فى لون من «تصنيم» لويس عوض - على نحو ما حدث لتوفيق الحكيم فى ذات السنوات وقبلها بقليل - والعزوف عن مناقشة مشروعه بالموافقة عليه أو الخلاف حوله أو تعديله، والاستسلام - فى لون من الكسل العقلى المفرط - لعبارات ومصطلحات لا تعنى شيئا عند تمحيصها، ولمن شاء الدليل أن يراجع ما نشرته عنه الصحافة المصرية (والعربية إلى حد كبير) منذ بدأ احتضاره الطويل قبل سبعة شهور.

من ناحية أخرى، عمل لويس على أن يجعل نفسه فى مهب الريح المواتية، فلم يَعُدْ يعارض شيئاً أو أحداً، وشغل نفسه بمقالات مطولة عن عصر التنوير والثورة الفرنسية، ولا تحدثنى عن «رسائل غير مباشرة» تحملها هذه المقالات، فليس هذا اللون من التعثر بين التخفى والمكاشفة هو ما يصلح لنا، هنا الآن.

بل ومضى لويس فى هذا السبيل شوطاً طويلا. كنا قد رأيناه من قبل يهدى واحداً من كتبه لعبد القادر حاتم حين كان وزيراً ومسؤولا، ثم يهدى كتاباً آخر لثروت عكاشة حين أصبح بدوره وزيراً ومسؤولا، وقلنا: مفكر يلتمس الأمن والآمان، ويتقى سطوة العسكر التى ذاق وطأتها من قبل. أما أن يتقرب من وجوه الثقافة الرسمية السائدة الآن، فيكتب عن أعمالهم الركيكة ويناقش خططهم التافهة، فقد كان هذا أكثر مما يُحْتَمل (فى صيف ٨٨ ناقش لويس مشروعاً لفاروق حسنى، وأعمالاً لسمير سرحان ومحمد عنانى وفوزى فهمى، وانتهى العام بحصوله على جائزة الدولة التقديرية، التى حصل عليها من هم دونه، والتى لا تضيف اليه شيئا سوى تأكيد «الرضا الرسمى» عنه).

فى هذا المناخ - من ناحية ثالثة - فان ناقد لويس عوض معرض للاتهام والابتزاز، فمنذ اتخذه «أهل اليسار» واحداً من أئمتهم - استناداً لمعطيات غير دقيقة أو مواقف جزئية وشخصية - أصبح ناقدوه من غلاة اليمين (رغم ذلك فاننى مازلت أرى فى نقد الشيخ شاكر للويس - بعيداً عن الاوصاف والسخرية والهجاء - تحقيقاً علمياً بالغ الدقة لواقعة تاريخية وثقافية ساقها لويس فى دراسته للمعرى، واعتمد عليها اعتماداً جوهريا)، ولعل فى ذلك لونا آخر من الكسل العقلى الذى يجعلك لا تدرك الفرق بين أن يتوجه النقد لمشروع فكرى

مطروح من يمينه أو يساره!

من ناحية أخيرة، فان موقفى من نقد لويس عوض موقف قديم، ولعله بدأ مع أول مقال نشرته عن عمل من أعماله فى ذروة حضوره (انظر: العنقاء، رواية أم ترجمة حياة؟، روزاليوسف، ١٩٦٦/٩/١٢)، وتتابع مع تطور مواقفه وأعماله (انظر - مثلاً - مجلة الطليعة القاهرية، يناير ١٩٧٥).

على أننى يجب ان أضيف أننى قد تعلمت من وَجْهَى لويس عوض، واننى ارى فى حياته وعمله دروسا مفيدة:

عاش لويس مخلصاً لعمله، محتشداً له، ولم يكد يعرف لنفسه اهتماما آخر، ولعل أفضل أوقات حياته هى تلك التى قضاها - مثل آبائه الرهبان - متوحداً فى مكتبته الثرية، يقرأ ويكتب، ويبذل كل جهده فى سبيل الاحاطة بموضوعه، والعمل على وضعه فى سياقه الاجتماعى والحضارى، يخطئ أو يصيب.. هذا شأن آخر، لكن ما يصل اليه يمثل أقصى ما يبلغه الجهد ساعة الكتابة.

ثم انه رحل فقيرا، أو كالفقير، والقليل الذى خَلَّفه يملك أضعافَه من هم دونه معرفة وخلقاً واعتزازا.

ولويس عوض مفكر كبير، وهو - شأن كل مفكر كبير - يصدر عن منظومة من الأبنية الفكرية الثابتة، مما يجعل لدراساته نوعاً من الاتساق، لكن الالتزام بتلك الأبنية - دون محاولةٍ واعية مستمرة لنقدها - يجعل من بعض اجتهاداته تفسيرات احادية الجانب للظواهر أو القضايا التى يتصدى لها.

لكننا نستطيع القول - دون تجاوز - إنه كان حليفاً للتقدم، صديقاً للحرية السياسية والمساواة الاجتماعية، داعيةً لإشاعة الايمان بقيم العقل واعلاء شأنها. وإن شئت استخدام المصطلح الذى كان يهواه أمكنك أن تقول انه كان - على وجه العموم - «إصلاحياً» فى المجتمع، «مثالياً» فى الفكر، «ديموقراطياً» فى السياسة، «رومانسيا» فى الأدب والفن.

اننى كلما تذكرت أخطاءه فى قراءة بعض النصوص، ثم مسارعته إلى بناء تفسير كامل يقوم على قراءة مغلوطة (وأشهرها بيننا «الصلبان» فى دراسته للمعرى، و «مطلق المرأة» بمعنى «تحرير المرأة» فى «المؤثرات الاجنبية و «لواحظ المغنية» فى مقاله عن السياب)، أقول: إننى كلما تذكرت هذه الاخطاء يقع فيها قارئ متمرس، كلما زاد اهتمامى بحسن قراءة النصوص، وإعادة قراءتها، والتريث أمام إقامة تفسير نظرى لا تسانده معطيات أخرى سوى كلمة ترد فى السياق.

فى دراسته عن الأفغانى استسلم لويس للمصادر المتاحة له دون نقدها، وما ظَنُّكَ بأكاديمى راسخ القدم، يتصدى لدراسة مصلح وثائر، كانت رسالته حض شعوب الشرق على

مناهضة الاستعمار، فيعتمد على تقارير أعدتها مخابرات دول الاستعمار تلك ذاتها عنه؟

إلى أى حدٍ يستقيم هذا الاعتماد - دون أدنى محاولة للشك فى المعلومات التى تضمنتها تلك التقارير - أساساً لدراسة «موضوعية»؟ جاءت النتيجة واضحة لكل ذى عينين: قائمة من الأوصاف المتصادمة والمتناقضة، فالافغانى ثيوقراطى وعلمانى، تقدمى ورجعى، ثورى ووسطى ومحافظ، جدلى وتقليدى وحالم، سلفى وشيعى وبهائى، وهو - إلى ذلك كله - مريب وجاهل ومزدوج الشخصية!.

كيف لا يلتفت المفكر، والأستاذ الاكاديمى، لكل تلك التناقضات؟

لقد تعلمت من درس لويس والأفغانى ضرورة نقد المصادر، والالتفات لأهواء ومصالح أصحابها، والنظر إلى المعلومات والأحكام التى تقدمها فى هذا الضوء، وإلا فإن الباحث يسلك «مسالك التهم.. وإن اتهم فلا أجرَ له!..»

تعلمت من ترجمات لويس غير الدقيقة فى المسرح، ضرورة التزام الدقة، ومواءمة الترجمة لمقتضيات فن المسرح. فى ٦٩/٦٨ بدت لوزير الثقافة ثروت عكاشة فكرة أن يقدم ثلاثية «الأورستية» على المسرح القومى، واستقدم لها مخرجاً يونانيا عريقاً متخصصا فى الاغريقيات (وفى «الاروستية» التى قدمها بلُغاتٍ عديدة فى بلاد مختلفة) هو تاكيس موزينديس، وبدأ الرجل بروفاته على ترجمة لوِيس عوض، ومازلت أذكر المشهد بوضوح فى صالة المسرح القومى والمخرج يضع أمامه ساعة دقيقة، ويطلب بدء البروفة، وتمضى دقائق يتلفت الرجل بعدها مندهشا، ثم يأمر بوقف البروفة، يلتفت إلى مساعده (احمد عبد الحليم): «إن الحوار فى هذا المشهد لا يستغرق - بكل اللغات - أكثر من دقيقتين.. فماذا يقول هؤلاء؟..» وطلب نسخة بالانجليزية ليتبين أن سطرين اثنين قد ترجمهما لويس فى أربعة عشر سطرا، وكتب الدكتور عبد القادر القط - وهو مترجم عن الانجليزية أيضا - عن أخطاء الترجمة، واعتذر لويس بأنه لم يكن «يترجم» لكنه كان «يُعَرِّب».

بدا لى هذا الامر كله لوناً من الخفة والاستسهال لاتليق بالأستاذ الكبير!

وكان من المُسَلَّم به بيننا أن لويس عوض قد توقفت متابعته للأدب المصرى (دع عنك الأدب العربى، الذى لم يكن، أصلاً، من متابعيه) عند نجيب محفوظ ويوسف أدريس فى الرواية والقصة، وعند عبد الصبور وحجازى فى الشعر، وعند جيل مسرحيى الستينيات (نعمان والفريد والشرقاوى ورشدى...الخ) فى المسرح، وإنه لم يتعرف إلى التالين على هؤلاء تَعَرُّفاً كافياً يتيح له أداء دوره النقدى تجاه أعمالهم.

لكنه لم يَسْعَ - جاداً - إلى هذا التعرف، من ناحية، ولا توقف عن إصدار الأحكام المتسرعة حولهم، من الناحية الاخرى، وطاشت هذه الاحكام، لأنه أخطأ الاختيار، ثم لأنه لم يقرأ تلك الاعمال قراءة صحيحة، أحد وجوه صحتها ان تكون فى سياق اعمال مُجَايليهم، فى

مصر وفى الوطن العربى جميعا.

ثم حاول أن يعفى نفسه من تلك التبِعَة المفروضة عليه بحكم المكانة التى وُضِع فيها، وتقبلها راضياً وسعيدا، كشيخ النقاد، ومسؤول عن الثقافة فى المؤسسة الصحفية الأولى فى القاهرة، وفى تلك المحاولة وَجَّه لويس إهانات مجانيةً للمبدعين والنقاد معا، فقال مرة إن «أدباء الدرجة الثانية يكفيهم نقاد الدرجة الثانية» وقال أخرى إن اولئك المبدعين يطاردونه ويُثْقلون عليه كى يحصلوا منه على صك الإعتراف بالوجود!

وقد تعلمت من هذا كله الا أتحدث إلا فيما أعرف، وان أتحرز «حتى لا أصيب أحدا بجهالة..»

إنما.. هكذا تعلمت من وجهى لويس عوض.



فى المرات القليلة التى جلستُ فيها إلى لويس عوض، فى مكتبه، أو حول طعام وشراب، أسَرَنى ذكاؤه الحاد، وبشاشته المتخفية وراء قناع الجهامة، وفكاهته اللاذعة (النابية أحيانا) ومعرفته المستفيضة ببعض القضايا، وسذاجته المفرطه تجاه قضايا أخرى، وبساطته فى الحديث والطعام والشراب، دون حذلقة، أو تظاهر، أو ادعاء سمت ليس سمته هو: لويس عوض.

يرحمه الله... ويرحمنا.

سبتمبر ١٩٩٠

فى رحيل عبد المحسن بدر

لمحات من حياته وأعماله

بعد صراع قصير مع مرض ضارٍ لا يُمْهِل، رحل الناقد والأستاذ الجامعى المرموق الدكتور عبد المحسن طه بدر (ديسمبر ١٩٣٢ - مارس ١٩٩٠).

وكان عبد المحسن متميزا لمن عَرَفَه عن قرب، ولمن لم يعرف غيرَ وجهه العام، على السواء. ولعل أهم ما كان يميزه عند عارفيه سماته الشخصية المتمثلة فى بساطته وصدقه، ووضوح مواقفه واستقامتها، ومطابقتها لما يؤمن به أو يعتقد بصحته، وقدرته على تعديلها إِنْ بَدَت له معطيات تقتضى هذا التعديل، ثم تلك الصلابة الصارمة فى الدفاع عن وجهة نظره، ورفض التميع أو المساومة أو أنصاف الحلول حولها.

إنما لهذا ظل دائماً فى موقع المعارضة. لا أعنى المدلول السياسى للكلمة وحده، بل أعنى دلالة أكثر شمولا. كان فى موقف المعارضة للممارسات السائدة داخل الجامعة، وفى وطنيه الصغير والكبير: المصرى والعربى معاً. ولأن مواقفه هى أفكاره، فقد كان عبد المحسن مصرياً عربياً دون جَوْر أو اعتساف، ولم تهن يوماً صلابة انتمائه لأىٍ من جانبيه هذين.

وكانت الجامعة بيته الصغير، قضى بها أغلب ساعات عمره، منذ دخل كلية الآداب طالباً بقسم اللغة العربية وآدابها فى سنة ١٩٥٠ حتى رحل وهو استاذ ورئيس للقسم ذاته. كانت الجامعة قاعدة لكنها لم تكن مهرباً أو ملاذا، لم ينعزل مثل من اختاروا الانعزال خشية أن يعلق بأيديهم غبار الممارسة، ولم يزايد فيطلب المطلق هرباً من العمل على تحقيق الممكن، لكنه خرج - بقلب جسور - يعلن انتماءه لقوى التقدم، ويشارك فى تنظيماتها ومنابرها الثقافية المصرية والعربية.

مفتاح شخصية عبد المحسن عندى - وقد عرفته من منتصف الستينيات حين كان

أحد المسهمين فى تحرير مجلة «الكاتب» ذات التوجه القومى والتقدمى آنذاك - أنه فلاح مصرى خالص، تَمَثَّل أصفى قيم الفلاح المصرى فى الصدق والبساطة والدأب، والجلد والقناعة والصبر على المكاره وتحاشى الصدام، فإن تحتم فلا سبيل إلى التراجع، كذلك تمثل قيمه الجوهرية - التى كانت! - فى التصاقه بأرضه، وتمسكه بالبقاء فوقها، يزرع وجهها بالخير كل صباح (خرج مرةً واحدة للعمل أستاذا بجامعة بيروت العربية نهاية الستينيات، ومَن يَعْرف بيروت وقتذاك يَرَ أنه كان خروجاً إلى شرفة واسعة تتيح انفساحاً فى النظر إلى الواقع العربى الراهن، ومعرفة افضل بالتيارات الفاعلة فيه. لكنه بقى سنوات «الخروج الكبير»، التى تدافع فيها المثقفون والكتاب والاكاديميون متسابقين إلى الخروج، خشية أو طمعا، بقى فى بيته الصغير، يؤدى عمله بجدية ودأب، ويطلب خبزه كفاف يومه. وأذكر اننى سألته فى العام الماضى عن صحة ما يتردد حول خروجه للعمل فى إحدى عواصم الشرق الأقصى، فجاءت اجابته دالة ونفاذة: قال: «وبعد أن تعلمت كل هذا الذى تعلمته، هل من المعقول أن أذهب لتدريس مبادئ اللغة للمبتدئين؟»).

وشاءت سنوات السبعينيات العابثة أن تبتليه، وأن تضع مبادئه - بل وكبرياءه الانسانى - موضع الامتحان، وذلك حين بدت نزوة للسيدة الأولى - التى كانت! - أن تضيف إلى كل ما تملك شيئا من الاحترام والجدارة. يتمثل فى شهادة جامعية ودرجة اكاديمية كذلك. وكشفت تلك النزوة الاقنعة عن حفنة كبيرة من «الاكاديميين الأوغاد...» سارعوا بوضع أنفسهم، وما يعرفون، وما بين أيديهم من سلطات، فى الخدمة وتحت الطلب. ونال كلٌ جائزته بقدر ما أعطى. كانوا بعض تلك الظاهرة التى أفرزتها ونَمَّتها السبعينيات بين أساتذة الجامعات: رأينا اساتذة القانون الدستورى يعكفون على تفصيل قوانين تنسف أسس الدستور، ذاتها، ورأينا أساتذة التاريخ المعاصر يعيدون النظر حتى فيما سبق لهم هم أنفسهم أن كتبوه، كى يلائم اتجاه الريح، وأساتذة فى ادارة الاعمال لا يديرون سوى أعمال مشبوهة وتوكيلات، وأساتذة فى الاقتصاد لا يتردد واحدهم فى أن يقسم يمين الطلاق على صحة الأرقام الكاذبة التى يقدمها، وأساتذة فى الآداب والفنون يستخدمون كل الوسائل لتجميل وجه النظام القبيح والدفاع عن سادته ورموزه!

ووقف عبد المحسن بدر - بهدوء وصلابة - على نقيض هذا كله. وقف محتمياً بالقناعة والكبرياء، وقف خارج السوق، لأن ما لديه ليس مطروحاً لبيع أو شراء، إنه حقيقته بالذات. الجميع يعرفون هذا كما نعرفه، لم تُطْوَ الاوراق بعد، ومازالت ذاكرة الشهود الأحياء تعى وتذكر: مَنْ الذى أطاع فأفاد، وحصل على ما يشاء: منصباً كان أو نفوذاً أو حياةً رخيّة، ومن الذى رفض، وأصرّ على الرفض والبقاء، محتمياً بكبريائه الإنسانى أولاً، وبتقاليد الجامعة ثانياً، ومنها أن طالب العلم هو الذى يجب أن يسعى لأستاذه، لا العكس، ومنها أن يكون - هذا الاستاذ - قدوة ومثالاً فى نزاهة القصد واستقامة المسعى ونظافة الداخل والخارج.

من هنا - بالذات - يمثل غياب عبد المحسن بدر فاجعةً موجعة.

ولم يكن عمله النقدى سوى الوجه المتحقق فى الكتابة من حياته ومواقفه: اختار - منذ البداية - دراسة الأدب الحديث والتخصص فى قضاياه - هكذا اختار للماجستير دراسة «تطور الشعر العربى الحديث فى مصر، ١٩٥٧» وللدكتوراه «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، ١٩٦٢»، وراء هذا الاختيار ما يحدثنا عنه فى تقديم هذه الاخيرة: «كنت شغوفاً ومتعلقاً بقراءة الإنتاج الروائى فى أدبنا وغيره من الآداب، وكنت كقارئ متذوق أحس بالاعجاب ببعض الروايات وبالنفور من بعضها الآخر، وأردت أن أنتقل بهذا الاحساس من مرحلة الحس الغامض إلى مرحلة الدراسة الموضوعية، ولما كنتُ قد اخترتُ التخصص فى الأدب الحديث مجالاً لمستقبلى العلمى، ودرست فرعاً من فروع هذا الأدب فى دراستى للماجستير فقد رأيت ألا أقتصر على جانب واحد من جوانب الصورة، بل لابد أن أحاول استكمال الجوانب الاخرى، فاخترت موضوع تطور الرواية العربية...».

وقدم عبد المحسن فى دراسته تلك نموذجاً رائعاً للجهد العلمى المدقق والدؤوب، وهو يضرب فى أرضٍ لم تُمهد، وأصبحت دراسته نقطة بداية، أو محل مراجعة لكل من شاء دراسة الرواية العربية بعدها. ومن أثمن ما يقدمه فيها تلك الصياغة التى يقدم بها أصحاب «رواية السيرة الذاتية» (هيكل - طه حسين - المازنى - العقاد - الحكيم)، من حيث أصولهم الاجتماعية من ناحية، وتكوينُهم العقلى والنفسى من الناحية الاخرى، وعنده أن أهم ظاهرتين أثرتا فى أدبهم (الروائى) هما العجز فى الانتماء لواقعهم المعيش، ورفضهم لقيمه ومثله، وعدم قدرتهم على التعاطف معه، مع ملاحظة أن هذا الرفض ليس نهائياً ولا مطلقا، لأنهم كانوا عاجزين عن التخلص من آثار هذا الواقع فى نفوسهم، الظاهرة الثانية المتولدة عن هذه هى الإحساس المفرط بالذات.. «أما أثر الظاهرتين السابقتين فى الانتاج الروائى لأدبائنا فيتمثل فى أنهم لم يهتموا اهتماماً كبيراً به، فالكثير منهم لم يترك إلا عملاً واحداً أو عملين رغم وفرة انتاجهم، وذلك لاستعلائهم على واقعهم ورفضهم له وعدم قدرتهم على التعاطف معه، كما أن رواياتهم التى تركوها كانت تتصل اتصالاً مباشراً بحياتهم ومشاكلهم الذاتية، بحيث أصبحت هذه الروايات مرتبطة بفن الترجمة الذاتية...»، وفى هذا الضوء يناقش «الأيام» و «زينب» و «إبراهيم الكاتب» و «سارة» و «عودة الروح». ويخلص من بحثه كله إلى نتيجتين هامتين: الأولى هى أن تطور الرواية العربية فى مصر تأثر، إلى حد كبير، بمحاولات اكتشاف المصريين لشخصيتهم ومقومات حياتهم الفكرية والأدبية، وترددهم فى هذه المحاولات بين التأثر بتراثهم العربى القديم، وبين التأثر بالحضارة الغربية المتفوقة.. «الظاهرة الثانية تتمثل فى أن تغير اتجاه الرواية لم يكن مجرد تغير سطحى ظاهرى، لكنه انعكس على خصائصها، ومقوماتها الفنية..» وعلى مستوى البحث الاكاديمى الخالص قدم عبد المحسن فى مراجع دراسته - للمرة الأولى - ثَبْتاً كاملا بكل الروايات العربية التى ظهرت فى مصر بين التاريخين اللذين يحددان بداية البحث ونهايته: ١٨٧٠ - ١٩٣٨.

ولم يفارق عبد المحسن بدر ولعه بمتابعة الرواية (المصرية) من جانب والعودة إلى تفحص «علاقة الأديب بالواقع» من جانب ثان. وقد التقى ارتباطه بالقرية، وعشقه للرواية

معا فى «الروائى والأرض، ١٩٧١»، وفيه يتناول صورة القرية المصرية كما تتبدى فى أعمال مُمَثِّلَة لأجيال متتالية من الروائيين: الرؤية الرومانسية فى «زينب»، والفكرية المثالية فى «يوميات نائب فى الارياف»، ثم التقدم نحو رؤية واقعية فى عَمَلَىْ عبد الرحمن الشرقاوى «الأرض» و «الفلاح»، ثم ينتهى إلى رواية عبد الحكيم قاسم. «أيام الانسان السبعة، ١٩٦٩» باعتبارها تمثل الرؤية الواقعية للقرية. ومُبرر هذا البحث أنه «إذا كان الروائى العربى يعانى فى محاولة الاقتراب من واقعه والتعرف عليه، فلا شك أن معالجته لمشكلة الأرض، توقعه فى حرج، وينبع حرج الروائى من تحوله إلى إنسان يعيش فى المدينة، ولا يبقى له من القرية إلا ذكريات طفولته، وصلته بها تتحول إلى صلة الزائر الغريب، الذى يُلِّم بالقرية أياما ثم يعود، والفلاحون ينظرون اليه باعتباره شيئا مغايراً لعالمهم، وهو ينظر اليهم كذلك. والكُتاب الذين يريدون التخلص من هذا الحرج يكتبون عن المدينة لأنها عالمهم، أما الذين يتورطون فى الحديث عن القرية والفلاح، وهو موضوع حساس اجتماعياً وسياسياً فبعضهم يحمل له حماسة رومانسية، وبعضهم الآخر يرى من واجبه تعليم مواطنيه الجهال،والقليل منهم من يستطيع رؤية هذا العالم حقا...». وبعد أن يناقش الناقد الأعمال التى اختارها بطريقته الدقيقة التى تعنى بكل التفاصيل، ولا تثقل العمل بافكار مسبقة تسقطها عليه من خارج، يجمل حكمه عليها: «...فى الحلقتين الأولى والثانية لم تكن القرية تمثل نفسها، ولكنها كانت قرية المؤلف، يفرض عليها مشكلته ويفرض عليها تصوره الفكرى مرة أخرى، ولذلك كانت القرية هامدة ساكنة بلا حراك، لا تتحرك حركتها الذاتية - لكنها تتحرك كما يريد المؤلف لها، وكان المؤلف قاضى القرية وطبيبها ولم يكن أديبها المعبر عنها. وفى الحلقتين الثالثة والرابعة (روايتى الشرقاوى) تحركت القرية حركتها الذاتية وعاد اليها النبض والحياة، وإن كان الأمر لا يخلو من مظاهر عدم اكتمال الرؤية أو ضبابيتها. وفى المحاولة الخامسة نجد رغبة أكثر جدية فى تصوير القرية، تقدْم رؤية متكاملة، وتنظر إلى القرية باعتبارها واقعاً مستقلاً له كل الحق فى أن يكون ذاته، لا أن يكون موضوعاً لتنازلات الآخرين...»



عشقه للرواية كذلك هو ما دفعه لتخصيص سنوات متصلة لدراسة نجيب محفوظ، قدم فى نهايتها عمله الكبير، وآخر اعماله «الرؤية والاداة، ١٩٧٨».

لماذا نجيب محفوظ؟ يجيب عبد المحسن بدر: «هو من ناحية أغزر كتاب الرواية وأكثرهم تنوعا فى أدبنا العربى، وتنوع إنتاجه لا يقتصر على مضمون هذا الانتاج فقط، لكنه يمتد ليشمل أدوات التعبير فى هذا الانتاج أيضا، وذلك التنوع يعطى فرصة خصبة للباحث ليتبين التطور الذى حدث لرؤية الأديب، والذى فرض بدوره التغيير الذى طرأ على أدوات تعبيره، وهو - من ناحية ثانية - يُمَثِّل أكثر وجوه الإبداع الروائى أصالة وجدية، مما يجعل دراسة هذا الانتاج والكشف عن طبيعته كشفاً لأهم حَلَقه من حلقات تطور الابداع الروائى فى أدبنا الحديث».

شرع عبد المحسن فى دراسته وهو يعى جيداً مختلف المزالق التى تتعرض لها الدراسات عن أعمال الكاتب الكبير، ولعل أهمها أن الموقع الذى يشغله نجيب «يدفع التيارات السياسية المختلفة إلى تبنيه وادعائه كجزء من صراعها السياسى...» وأصبح اليوم «يُتَبَنَّى من أغلب الاتجاهات التى تمتد من أقصى اليمين لأقصى اليسار...»، وبصراحة الباحث المتجرد، الذى لا يسعى إلا لكشف الحقيقة وحدها، وبوضوح الناقد الذى لا يلتوى ولا يتلعثم يضيف عبد المحسن بدر: «ويساعد نجيب محفوظ نفسه على هذا الاضطراب والخلط فى الأحكام الذى يحيط به وبأدبه... وهو يساهم أحيانا بوعى أو دون وعى فى نشر بعض الأحكام المغلوطة عن نفسه وعن أدبه، فهو مثلاً لا يجد مانعاً من أن يجعل الكُتاب من كل إنتاجه الأدبى من بدايته إلى نهايته - بما فى ذلك «عبث الاقدار» و «رادوبيس» - محاولةً لمقاومة الاستعمار والدعوة إلى الاشتراكية، بل يساهم بنفسه احياناً فى تأكيد هذا المعنى، وهو يَدَّعى فى نهاية رواياته أن مجموعة «همس الجنون» كانت أول عمل إبداعى ظهر له، وذلك فى سنة ١٩٣٨، وتثبت الدراسة العلمية أن أول طبعات «همس الجنون» لم تظهر إلا بعد ظهور رواية «خان الخليلى» وبتعبير آخر: إن الطبعة الأولى من «همس الجنون» لم تظهر إلا فى سنة ١٩٤٧ أو ما بعدها، لأن الطبعة الأولى من «خان الخليلى» ظهرت عام ١٩٤٦ وحينَ وضَعْتُ هذه الحقيقة أمامه اعترف بأننى على حق، وانه لم يقرر ظهور «همس الجنون» عام ١٩٣٨ إلا باعتبار أن ذلك كان التاريخ الذى كان ينبغى أن تظهر فيه بالنظر إلى أغلب القصص المنشوره فيها.. كما ترك نجيب محفوظ الأدباء والنقاد يذكرون أنه مولود فى عام ١٩١٢، فى حين ذكر لى إنه ولد سنة ١٩١١... وهذه الأحكام المغلوطة تمثل عَيِّنة من كثير غيرها أحاطت بالكاتب وأدبه، سيحاول الباحث تصحيحها قدر ما يسعه الجهد...».

وقد بدأ دراسته من بداية البداية: أول مقال منشور لنجيب (بعنوان: احتضار معتقدات وتولد معتقدات» فى اكتوبر ١٩٣٠) وأول قصة قصيرة («فترة من الشباب» - منشورة فى يوليو ١٩٣٢)، ويتتبعه بصبر ودأب، محاولا تبين «جذور رؤية الكاتب»، من مقالاته وقصصه الأولى (يراجع الباحث أكثر من سبعين قصة قصيرة رغم أن نجيب لم يختر منها سوى ثلاثين قصة ضمتها مجموعة «همس الجنون»، كما يراجع حوالى الخمسين مقالا، منشورة بين ١٩٣٠ و ١٩٤٥، ويثبت فى نهاية كتابه قائمتين كاملتين بالقصص والمقالات)، ولعل هذا أول وجوه التميز فى عمل عبد المحسن بدر، وهو تميز لا يستطيع تقدير قيمته إلا من يعرف الحالة التى أصبحت عليها الدوريات والصحف فى مكتبتنا القومية العتيدة!..

ثم يناقش عبد المحسن روايات نجيب حسب ترتيب صدورها: «عبث الاقدار» ١٩٣٩، «رادوبيس» ١٩٤٣، «كفاح طيبة» ١٩٤٤، «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥، «خان الخليلى» ١٩٤٦، «زقاق المدق» ١٩٤٧، «السراب» ١٩٤٨ ثم ينتهى إلى «بداية ونهاية» ١٩٤٩، وتتيح لنا تلك الأناة المذهلة والدقة فى تناول التفاصيل، ومراجعة بعض الأحكام (الطائشة أو المغرضة) التى أطلقها نقاد وباحثون على تلك الأعمال بعد سنوات طويلة من صدورها، يتيح لنا هذا كله فرصة ثمينة لم تتكرر فى كل ما كُتب عن نجيب حتى اليوم، على غزارته، لمتابعة

مُكَوِّنات رؤية الكاتب الكبير، وهى تَتَخلق، ثم تتجسد فى أحداث وشخوص، وملاحظة الثابت منها والمتغير.

وكنموذج لطريقة عمل عبد المحسن فى تحليل أعمال نجيب محفوظ، فانه يرفض الرأى السائد حول «السراب» والقائل بأن كاتبها أراد أن يصوِّر شخصية لا يكشف تحليلها عن دلالة اجتماعية، إنه يرفض ذلك الرأى ثم يروح يجمع التفاصيل ويُنَسِّقها، ويستنتج دلالاتها دون تعسف، حتى يستطيع أن يقيم دعائم حكمه: «إن وضع هذه الدلالات موضع التأمل يدفعنا إلى النظر إلى رواية «السراب» لا باعتبارها تقدم لنا تحليل شخصية على ضوء عقدة أوديب فى علم النفس الفرويدى فحسب، ولكنها تتخذ من هذه الشخصية رمزاً على تفسخ طبقة وانحلالها.. ويبدو هذا التصور أقرب إلى تصور المؤلف ككل. كما تدخل الرواية على هذا الضوء، بصورة طبيعية، فى سياق التخطيط الذى يقول المؤلف أنه أعَدَّه لرواياته حتى «الثلاثية» وما بعدها، وأن ثورة سنة ١٩٥٢ هى السبب المباشر فى عدوله عن استكمال التخطيط ليبدأ بداية أخرى من «أولاد حارتنا».

فى «الرؤية والأداة» قدم عبد المحسن بدر عملاً أساسياً مثل عمله فى «تطور الرواية العربية»، أساسى بمعنى أنه لا يمكن التصدى لدراسة نجيب محفوظ دون مراجعته، وأثمن ما فيه، «جذور الرؤية» ومتابعة المُكَونات الثابتة والمتغيرة فيها، بصبر ودأب ومثابرة وعناية بالتفاصيل (حتى الأسماء التى يطلقها على أبطال قصصه ورواياته لا تفلت من شباك الباحث المحكمة!).



ولئن كان «الروائى والأرض» ثمرة انتمائه للقرية، وعشقه لفن الرواية معا، فان «حول الأديب والواقع»، ١٩٧٢يشى ببعض ملامح وجهه العربى: ثلاث دراسات تطبيقية، وتفصيلية، عن فدوى طوقان، ونزار قبانى، ومطاع صفدى فى ظنى أنه نشرها لتأكيد هذه الملامح من ناحية، ولاعادة تفحص واختبار فكرته الرئيسة حول علاقة الأديب بالواقع من ناحية ثانية.

وقد يحسن أن تثبت هنا رؤيته الأخيرة لهذه العلاقة، حسب صياغتها فى تقديم عمله الاخير، «الرؤية والأداة»:

«وإذا كنا نرى أن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه، وأن الاديب بعمله الادبى يعيد تشكيل الواقع، ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته فى الكشف عن هذه الرؤية، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع، كما يتضمن تخيله للصورة التى ينبغى ان تسود هذه العلاقات فى المستقبل، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقاً وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع وتقهر انسانية الانسان، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذى يحقق للانسان انسانيته.

إذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة، فإن دور أدوات التعبير يصبح محدداً وحتمياً على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته، ويصبح حكمنا مستمداً من حُسْنِ اختيار الأديب لها، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته... ».

وصفحات العمل كله محاولةً لوضع هذه الأفكار الصحية، والصحيحة، موضع التطبيق.



قلت أن رحيل عبد المحسن بدر فاجعة موجعة. وهى كذلك مرتين: مرة لأننا سنبقى بحاجة لمثل مواقفه الجسورة، التى تزدان بالقناعة والكبرياء زمن التردى، وغلبة «الاكاديميين الأوغاد»، ومرة لمشروعه النقدى الذى تركه مفتوحاً صوب المستقبل.

فى السطور الاخيرة من «الرؤية والأداة»: «يرجو كاتب البحث أن تعطيه الحياة الفرصة لاستكمال حلقات الرحلة الشاقة والطويلة والرائعة... ».

لكنها لم تهمله. ورحل عبد المحسن تاركا لذعة ألم ووَحْشة افتقاد عند عارفيه ومُقَدِّرى مواقفه وعمله.

مارس ١٩٩٠



فى وداع عبد الحكيم قاسم

عن أيامه.. «وأيام الانسان»

وهذا نجم آخر من نجوم الستينيات يهوى محترقاً بعد صراع مضنٍ مع الظلام والمحاق، بعد أمل دنقل ويحيى الطاهر ومحود دياب وضياء الشرقاوى وسواهم، ينطفئ نور عبد الحكيم قاسم.

ولد وعاش فى قرية صغيرة (البندرة)، إلى جوار طنطا (١٩٣٥)، وظل يحملها فى قلبه مهما نأت به السكك، جاء القاهرة فى الخمسينيات حيث عمل فى عدد من المهن الصغيرة، وعرف الحياة فى أحيائها الشعبية الفقيرة، قبل أن يكمل دراسة الحقوق فى جامعة الاسكندرية (ويحصل على شهادتها، متأخراً، فى ١٩٦٨)، وعرف عبد الحكيم تنظيمات اليساريين منذ أول شبابه، ودفع ثمن هذه المعرفة سنوات قضاها بين السجون والمعتقلات (من يناير ١٩٦١ إلى مايو ١٩٦٤)، بدأ نشر قصصه القصيرة بعد منتصف الستينيات، وفى نهايتها نشر روايته الطويلة الأولى (١٩٦٩).

وفى أول ١٩٧٤ خرج عبد الحكيم قاسم وسط موجة «الخروج الأعظم» التى اجتاحت الكتاب والمثقفين: إلى ألمانيا (الغربية) حيث أقام وعمل وتعلم ورأى. وحين عاد فى يوليو ١٩٨٥ وجد واقعاً متغيراً: الواقع المصرى - فى وجوهه المختلفة - اختلفت توجهاته الرئيسة، ودار دورة شبه كاملة، وعصبة الستينيات رحل منها من رحل، وصمت من صمت، وليس على المذاود غير شر البقر، ولم يطق صبرا. كان عليه أن يجد عملا يُهَيِّئ له ما يكفيه، وأن يجد ناشرين ينشرون كل ما كتبه خلال غربته الطويلة، وأن يجد مكاناً لائقاً فى واقع ثقافى هجين ومختلط، والتوَت به السكك: طاقة هائلة محتبسة تقف أمام انطلاقها فى مساراتها الصحية والصحيحة سدود وعوائق.

كان عبد الحكيم مزيجاً فريداً من العنف والرقة، من الغضب والرضى، من الاندفاع والاستكانة. كان نموذجاً لفلاح الدلتا الصغير، الذى خرج إلى المدينة، ومن ثم إلى العالم

الكبير، لكنه ظل هو هو: فيه شهامته وجدعنته، واندفاعه، وفيه مكره ودهاؤه، وملاوعته كذلك - وهو فى كل أحواله - مُقْبِل نَهِم علىٰ لذائذ الحياة. يطلب حقه المشروع فى الطعام والشراب والسهر والسمر، وإطفاء لواعج الجَسد، وبَلّ أشواق الروح.

وكان أن ضاق الجسد بعرامته، وبثقل مطالب العقل والنفس، فخان صاحبه فى بعض الطريق: فى ١٩٨٧ بدا لعبد الحكيم أن يُرَشِّح نفسه لعضوية مجلس الشعب، وبذل جهداً شاقاً فى الحركة والطواف بالقرى والحديث إلى الناس، وخاض مناقشات عنيفة مع أصحاب التيارات التى ترفع رايات الدين، ولم يحتمل الجسد هذا كله - وكان جسد فلاح قوى صبور - فناء به، وسقط عبد الحكيم بجلطة فى المخ فى ابريل من تلك السنة. ترك المرض آثاره فى الجسد، لكن ما تركه فى العقل والنفس كان أمَرّ وأقسى، زايد الكثيرون على مرضه، وباعوه لمن يملكون وهم الشفاء - ولكن: أنّى للجسد الكسير أن يستعيد صلابته، وأنّى للروح المهيضة أن تستعيد جسارتها واقبالها على الحياة؟.

داخلت المرارة، وشئ من اليأس والسخط، نفس عبد الحيكم، ومضى الواقع يمضى عنه، حتى كاد أن يضيق بالناس، وأن يضيق به الناس.

وليل الثلاثاء الماضى (١١/١٣) كانت النهاية، ورحل عنا عبد الحكيم.



ترك عبد الحكيم قاسم حصاداً ليس قليلا: ثلاث روايات: «أيام الانسان السبعة، ١٩٦٩» و «محاولة للخروج، ١٩٨٠»، ثم «قدر الغرف المقبضة، ١٩٨٢» وعدداً من مجموعات القصص القصيرة: «الأشواق والأسى، ١٩٨٤»، و «الظنون والرؤى، ١٩٨٦»، و«الهجرة إلى غير المألوف، ١٩٨٦»، وفى شكل يتوسط القصة والرواية قدم عبد الحكيم «الأخت لأب» و «سطور من دفتر الاحوال» ١٩٨٣، و «طرف من خبر الآخرة، ١٩٨٦» وله تحت الطبع مجموعة اسماها، «ديوان الملحقات» لعلها تضم بقية الاعمال التى لم تشملها تلك المجموعات.

وقد تلاحظ هنا أن أغلب أعماله قد كتبها وهو يعيش خارج مصر، وأن سنة واحدة عقب عودته، هى ١٩٨٦ شهدت صدور ثلاثة من اعماله معاً. الملاحظة الثانية هى أنه قد مال نحو شكل القصة «القصيرة - الطويلة» أو «الرواية القصيرة» ووجدها هى الأقدر على نقل رؤاه وتوفير إطار يجمع إمكانات القصة والرواية معا.



عندى، وعند الكثيرين ممن عرفوا أعمال عبد الحكيم، وتابعوها، ما تزال روايته

الأولى «أيام الانسان» قريبة للقلب، وعملاً من أهم اعمال الأدب المصرى الحديث: فقد ظلت القرية المصرية - منذ كتب هيكل روايته «زينب» ١٩١٣ إطاراً فارغا يَدْلُق الكتاب داخله ما يشاؤون من أفكار ورؤى: هى فى «زينب» ذاتها إطار تدور داخله تناقضات البطل: بين العقل والايمان، بين تعاطفه مع عمال الزراعة وعمله ملاحظاً لصاحب الأرض يستصفى جهدهم، بين حُبه لزينب الأجيرة الجميلة وعزيزة التى تنتمى لذات طبقته. ثم هى فى «عودة الروح» مجرد تفاصيل تتجاوزها عين الحكيم إلى رؤية صوفية ترى الفلاح سعيداً ببؤسه وجهله، يعمل كأنه يتعبد، ويتأمل كأنه يقدم قرباناً للإله، ويشارك بهائمه فى مكان واحد لأنه مازال مؤمنا بالتآخى بين الحيوان والانسان «وعلى ضرع البقرة الواحدة يتزاحم الطفل والعجل الرضيع، وهى تعطى كلاً منهما بمقدار...»، وهى فى «دعاء الكروان» جزء من الاطار المادى تدور داخله مأساة ذات طابع أخلاقى وعقدة باريسية مستوردة، هى مأساة الفتاة الساعية للتحرر، تصطدم بالتقاليد القديمة والفهم الغبى لمعنى الشرف، فيكون السقوط ثم القتل. والبيئة تُستَخدم عند طه حسين استخداماً فنياً جيداً لكنه إضافى: انذاراً بالفجيعة حينا، وتعميقاً لاحساسنا بها حينا آخر. وتدور معظم أحداثَ «ابراهيم الكاتب» فى الريف، لكن المازنى ضائق بالريف وأهله، يتعاطف مع الطبيعة تعاطفاً زائفاً، ويعجز عن التعاطف مع البشر، فيقولها بأفصح لسان: «قَبّحَ الله الريف وأهله»!.

فى كل هذه الأعمال، ليست القرية مقصودة لذاتها، هى مجرد إطار من الأشياء والأشخاص والأحداث يراها البطل «الرومانسى» فلا تلتحم بنسيج عمله، انما تظل المسافة بين الطرفين قائمة، ولا يمكن أن يكون الأمر غير ذلك فهؤلاء الكتاب - على المستوى الفكرى - هم المؤمنون «بالعدل الاجتماعى»، ويكشف بؤس الفلاحين من أجل رفعه عنهم، بالتعاطف والمسح على رؤوس الفقراء والجوعى.

ثم عرفنا أعمالاً لجيلٍ تالٍ تصف القرية كما تراها عين ابن المدينة، ويتخفى الكتاب فى ثياب المهنيين، فنراها بعين وكيل النيابة أو ضابط النقطة أو معلم القرية أو طبيب الصحة، وتسود نغمة باطنية - خفيَّة أو واضحة - من الشعور بالاستعلاء لا يبرأ منه أبناء المدينة هؤلاء، رغم أن معظمهم من القرية خرج لكنه عاد اليها وقدَ تَبنَى عقلية طبقة أخرى واحساسها ومسلكها، حتى رواية «الأرض» - على ريادتها فى تصوير جوانب من القرية المصرية - لم تَسلَم من موقف ابن المدينة إزاءها. أعمال قليلة ليوسف إدريس فى مجموعاته الأولى تتناول القرية من حيث هى عالم كامل قائم بذاته، له همومه المادية وأشواقه الروحية، تستطيع العين أن تتجاوز ظاهره المألوف لتصل إلى أدق تفاصيله وخفاياه، وترسم منها شخصياتٍ وأحداثاً تنبض بانسانية الرؤية وصدق التعبير (راجع مجموعاته الأولى: أرخص ليالى، أليس كذلك؟ حادثة شرف، على التوالى).



إنما فى هذا الضوء تكتسب رواية عبد الحكيم قاسم أهميتها الأولى: هى عمل موهوب

بكامله للقرية المصرية. مَدَّ الكاتبُ عشرات الأعين والآذان ليرى ويسمع - ثم يسجل - ما يدور بين الرجال يوم «الحضرة» وما يدور بين النساء يوم «الخبيز» وما يجرى أمام أبواب الدور فى العصارى، وعلى الافران الواطئة فى ليالى الشتاء، وفوق المصاطب والكيمان فى ليالى الصيف المقمرة، يرى كل شئ ويسجله حتى كادت بعض فصول روايته (الثانى بوجه خاص) أن تصبح شبه دراسة انثروبولوجية «لانماط الحياة» فى قرية مصرية من قرى الدلتا، والطقوس التى تتم بها ممارسات خاصة بشؤون البيت وتربية الطفل وممارسة السحر واتقاء الحسد.

لكنها ليست قرية ساكنة، بل قرية فى حالة حركة، تموج بالحركة، حركة تأخذ شكل دوائر صغيرة متعاقبة، لا يرتبط تتابعها بزمان أو مكان، لكن له منطقه الخاص، ويتفتح العالم فى وعى عبد العزيز الصغير كلما تقدمت الحركة فى الرواية: هو فى أول فصولها صبىٌ مأخوذ يتمنى لو دامت للأبد هذه الامسيات الحلوة المليئة بالبهجة والأذكار ثم فى فصولها الاخيرة - وبعد أن تبلغ الحركة فى الرواية ذروتها - ضائق بأهله وخرافاتهم وأوهامهم، يختار مصيره ثم يتقدم نحوه واثقاً وممتلئاً بعد أن تقوض العالم القديم وانهارت دعائمه.

وقد اختار عبد الحكيم قاسم أن يدخل عالم القرية من باب رَحْب لم يطرقه طارق: حضرة الدراويش واخوان الطريق ورحلتهم السنوية لزيارة مقام السيد البدوى فى طنطا. وهو اختيار ذكى وموفق استطاع به الروائى أن يستخلص لنا عالماً كاملاً من قبضة الصمت والعدم (فهو عالم منحسر أمام خطو الضياء والتقدم)، وكانت آية تفرده أنه نجح فى الارتفاع بهذا العالم الخاص والمتفرد لآفاق أكثر انسانية وشمولاً حين جعل من عالم الحضرة وأشواق الرجال المتجهة صوب الزيارة طقساً تمارسه جماعة انسانية بكاملها: الرجال المسافرون، والنسوة القاعدات فى الدور، والرجال القاعدون لجدب اليد أو شواغل الحقل، حتى الأطفال والمرضى والعجزة.. من أجلهم تُقْرأ «الفواتح» أمام المقام ويبتهل المبتهلون ويعود الرجال فى ايديهم قطع الحلوى واللعب وشيلان الحرير.

هو طقس جماعى، تتحقق فيه ذات الجماعة، ويذوب الواحد فى الكل فلا يعود متمايزاً عنه. ومن أجل ممارسته، يتحمل الرجال الألم والمشقة والمهانة، ومن أجله - وما يرتبط به من أُخُوة الطريق - تتبدد الأرض التى يملكها الحاج كريم قطعة بعد قطعة. والحاج كريم - الشخصية الرئيسة فى الرواية - يرتفع لمستوى «الأب الرمزى» الذى كانت تعرفه القبيلة قبل أن تنقسم لبطون وأفخاذ، الأب المهيب القوى القادر، يعرف كل شىء ويحيط بكل شىء، رب الأسرة الممتدة يبسط ظله الفارع على النساء والصغار، لكن فيه ضعفاً هو «سقطته»: إخلاصه لإخوان الطريق وحرصه على أن يوفر لرحلة الحج ما تستلزمه، ولو أنفق قوت عياله. ثم هو ليس درويشاً كسولاً كما قد يتبدى لعينيْ كاتب من أبناء المدينة، لكنه فلاح قوى وقادر، يقضى سحابة يومه فى عمل شاق ومُضْنٍ، هذا الأب الجهم القاسى حين يُحرث الأرض أو يذبح البهيمة أو يؤدب الزوج والولد، حنون عطوف تندى عيناه بالدمع لذكرى مودة قديمة، ضعفه وقُوّته فى إخلاصه لإخوان الطريق، وعذابه فى هذا الحنين إلى

السفر، والشوق للتجوال، فى تَوْقه الانسانى العميق لأن يتجاوز حَيِّزه الضيق فى المكان والزمان، إلى عالم آخر لا نهائى، يفجر الاشواق ويزحم القلوب بالوجد، ومن حوله تتوتر حركة القرية نحو المدينة. السفر شوق ولقاء، خوف ودهشة واكتشاف، وقُبة السلطان مركز العالم، فكيف سيكون اللقاء بين القرية والمدينة؟ هذا اللقاء - يُكوم عبد الحكيم تفاصيله فى الفصول الرابع والخامس والسادس - من أثمن ما فى روايته. القرية المضطهدة التى تُثْقل عليها المدينة وتتناءى عنها، فتخطف بناتها للخدمة فى بيوتها، وفتيانها للتعلم فى مدارسها، ومن ثم الانفصال عن أهلها بالفعل والقول، ربما ليصبحوا من هؤلاء العساكر أنفسهم الذين يتلقون أهل القرى بالعصىّ حالما يرونهم. وأهل المدينة هؤلاء - فى كل الحالات - يسخرون منهم ويزرون عليهم، ويطاردهم الفتية الشطار فى الشوارع والحارات بالهزؤ والعبث. رغم هذا كله تفرض القرية طقسها الاحتفالى على المدينة، وينتشر القادمون من القرى حتى أدق الأوعية والشرايين فى جسدها، ويجرجرون نعالهم على وجهها، قد يقوم بين بعضهم وبعض أهل المدينة ما يشبه المودة، فما المدينة - فى نهاية الأمر - سوى جزء خرج من القرية ثم تمايز عنها، لكن العلاقة بين الطرفين تظل فى جوهرها - علاقة بيع وشراء، عرض وفرجة، مقيم وعابر، ولا تعدم العين المذعورة - رغم هذا كله - أن تجد فيما تراه مادة تقلب البطن من الضحك. «ضاحكة تلك الحكايات حقا، لكن فى الكلمات آثار القهر».

ويزداد وعى الصبى تفتحاً مع تقدم الحركة فى الرواية، حتى يبلغ قمته وقمتها فى «الليلة الكبيرة» وتتراكم مئات التفاصيل التى يراها فى المدينة، وفى بيت «الخدمة» الذى اكتروه ليقيموا فيه الاذكار والحضرة، فيرى جسداً ضخماً ينتشر فى المدينة بلا عقل ولا هدف، ويتكشف له كل شئ فى ضوء جديد: صانع الرُقى يبيع الحروف المقلوبة للمأفونين الذين يحملون أطفالا معلولين، سليل رسول الله يتفل فى افواه الأطفال ويمسح جباههم، الرجال متحلقون حول الطعام يلتهمونه فى بهيمية غريبة، ويلوثون ايديهم وذقونهم وثيابهم، وانفجر فى صدره سخط عارم - بدا له مفاجئاً: «أمم من غير عقل.. من غير تفكير.. أمم بتدوس زى البهايم.. مش عارفين رايحين فين.. مش عارفين جايين منين...».

تلك كانت قمة صحوه. تحطم العالم القديم فى وعيه قبل أن يتحطم فى الواقع الموضوعى: سقطت أسطورة الجوابين الذين تطوى تحت اقدامهم المسافات، ويمدون ايديهم فيمنحون البرء للمرضى، ويملأون الضروع باللبن، ثم يموتون فيولد النور. تحطمت صورة الأب الرمزى حين جرؤ الأبن على اسقاطه من عليائه بالتمرد فى وجهه وتسفيه حياته، وتحطم كذلك حيه الطفولى البرئ حين اندس بين الاجساد النائمة وتحسس جسد حبيبته ثم التصق بها وقَبَّلها مره ومرة، لكنه فتح عينيه فجأة فوجدها تنظر نحوه بثبات وفى عينيها الدموع. قام متثاقلا يمشى بين الأجساد النائمة حتى خرج.

وصفق وراءه باب العالم القديم.



ما يأتى بعد ذلك ذو أهمية تالية فى «أيام الانسان السبعة»: يتقوّض هذا العالم فى الواقع وتتداعى أركانه، واقع الفقر والمرض، وفقدان البصر والأرض والمكانة. تتحقق الفاجعة ويسقط الحاج كريم مريضا بالشلل، لكن الشوق فى عيونه لا ينطفئ يظل الطريق إلى المحطة مسيرته اليومية يقطعها مهدما متوكئاً على عصاه، معذبا بهموم روحه المتوثبة وتوقه الانسانى من جانب، وقسوة واقعه وجفاف نبعه من الجانب الآخر، ورفاق الطريق كذلك تخطفتهم الحياة بهمومها اليومية أو أصبحت آلامهم ملهاة مكرورة، لا تسلى أحدا، ولا يعنى بها أحد.

ما صورة العالم الجديد الذى يخطو نحوه البطل بعد أن وعى واختار؟ لسنا نعرف عنه سوى أنه عالم الحياة اليومية، والرجال الخشنين الغلاظ: صَخَّاب بالحديث والضحك والشتائم، عالم الراديو الذى يدلق الأخبار بغير انقطاع والضجيج الذى لا يهدأ حول السياسة والجمعيات التعاونية والاقطاع والظلم، وكينيدى وخروشوف. بنهم ينغمس البطل. فى قلبه مثلما فى قلوبهم من ألم وغضب ومرارة، إليهم ينتمى، ومع أيديهم يمد يده لصنع عالم تغوص قدماه فى الطين. بلا تهاويل مسربلة بالوهم والخرافة.

تلك القرية ظل عبد الحكيم قاسم يحملها فى قلبه أنّى رحل، ومن معينها الخصب استوحى أهم أعماله، معظم قصصه القصيرة والطويلة. ولن يتسع لنا المجال – هنا والآن – كى نقف أمامها بتفصيل وأناة لكننى أجد الاشارة ضرورية إلى روايته القصيرة «المهدى» (كُتبت فى ١٩٧٧، ونشرت فى مجموعة «الهجرة إلى غير المألوف»): هذا الصانع القبطى المعدم ينقض عليه قوم غلاظ قساة القلوب، اصواتهم عالية، جوفاء مثل قلوبهم وطبولهم، وباسم هداية الرجل للدين يذبحونه ذبحا، والنهاية التى تنتهى اليها هذه القصة الرائعة ستبقى مع قارئها طويلا، هى من أجمل ما كتب عبد الحكيم، وهى رؤيته لتلك القضية المطروحة دائما، فى الواقع المصرى: فهم الدين فهما خاطئا، والعمل على قهر الآخرين باسمه، يمارسه قوم سعدوا بجهلهم وجمودهم وانحرافهم، وأغلقوا مشاعرهم ومداركهم، واطفأوا – باراداتهم وحدها – مصابيح الضوء التى خلقها الله للناس!

وبعد عشر سنوات من كتابتها، كان عليه أن يخوض الصراع بنفسه ضد أولئك الذين قتلوا «المهدى»! .فى «المهدى»، كما فى «الأخت لأب»، و «طبلة السحور» و «سطور من دفتر الاحوال» و «طرف من خير الآخرة» وسواها، كان عبد الحكيم قاسم كاتب القرية المصرية بامتياز واقتدار.

●



- عبد الحكيم قاسم كان صديقى، آلمنى رحيله، و سأفتقده طويلا، فوداعاً يا «حكيم».

نوفمبر ١٩٩٠

يوسف إدريس:
للقمر وجهان .. وهذا وجهه المضئ

أكتب عن يوسف ادريس: صديقى الكبير الذى عرفته - بمصادفة سعيدة - بعد أن بُهرت - مثل جيلى كله من القارئين - بعمله الرائع «أرخص ليالى» ونحن فى مطلع الشباب، وظللت ألقاه، وأتابع ما يكتب، لم أفلت منه سطراً واحداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الرجل الجميل، الفارع الوسيم، عاشق الذوق والأناقة، الغارق فى حب الحياة، الناهل من لذائذها جميعاً بأوفى نصيب.

أكتب عن يوسف إدريس: أستاذ القصة ورائدها فى مصر والعالم العربى، ستبقى أعماله ما بقيت القصة والأدب، منذ قصته الأولى «أنشودة الغرباء» المنشورة فى مارس ١٩٥٠، حتى الأخيرة «أبو الرجال» المنشورة فى ابريل ١٩٨٧.

أكتب عن يوسف إدريس: الشاب الصَخّاب بالحديث والضحك، عالى الصوت رائق النكتة حاد الملاحظة، منذ جاء القاهرة بعد أن طَوّف فى قرى ومدن الدلتا، وسرعان ما غاص - بطاقته الضخمة وحماسه المتقد - فى نضال الطلبة والعمال والمصريين جميعاً ضد المستعمر والقصر والحكومات العميلة، وعرف السجن قبل ضباط يوليو، ثم على أيديهم، وكانت خبرة مؤلمة لكبرياء عاشق الحياة ومُتَعِها، فقرر ألا يعود إليه بعدها أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الشيخ الذى ابيضت شعرات رأسه كلها، ولم تعد النظارة السوداء تخفى ما تفضح العينان الملونتان من توهج وقلق وعذاب.

أكتب عن يوسف إدريس: الذى أضاع - عمداً - يقينه القديم، ثم ظل يبذل - فى كل عمل يبدعه - الجهد المضنى فى البحث عن يقين جديد لم يبلغه أبداً.

أكتب عن يوسف إدريس: الذى عرف قرى مصر وكفورها ونجوعها ومدنها وشواطئها

وصحاريها، ثم خرج إلى العالم الواسع، فشرّق وغرّب، وكتب: عن الجزائر والهند واليابان وروسيا وأمريكا والنمسا وأسبانيا.

أكتب عن يوسف إدريس: صاحب الأعمال التى قد لا يأتيها النقد من أى مكان: «أرخص ليالى، ٥٤»، «جمهورية فرحات، ٥٦»، «البطل، ٥٧»، «أليس كذلك؟، ٥٧»، «حادثة شرف، ٥٨»، «آخر الدنيا، ٦١»، «العسكرى الأسود، ٦٢»، «لغة الآى آى، ٦٥»، «النداهة، ٦٩»، «بيت من لحم، ٧١»، ثم «الحرام، ٥٩»، و «الفرافير، ٦٤».

دع الآن بقية أعماله، فهذا حديث عن وجه القمر المضئ!.



راجعت أعماله، ونثرت أوراقى التى تابعت رحلته، فوجدت الحقيقة الناصعة تشرق أمامى: قد لا تجد عند مبدع آخر مثل هذا «التأريخ الفنى» الخاص للواقع المصرى فى تحولاته الاجتماعية والسياسية والانسانية والقيمية، مثلما تجد عنده، وبدا لى أن تخوم منتصف الستينيات تكاد تضع حداً يفصل ما قبلها عما بعدها:

قبلها: كانت الرؤية بسيطة واضحة، لا نتوء فيها ولا التواء: الطريق طويل لكن «الطابور» يتقدم، إن اعترضه «السور» دار حوله حتى يجد ثغرة فيه، والقائد على رأس «المثلث الرمادى»، فإن خرج عنه ليلتقط الفتات اضطرب المثلث لحظة ثم خرج من قلبه قائد جديد، والبطولة مثل الحب: فعل انسانى يتحقق بالإرادة والجهد ومواجهة العقبات ويحيطه دفء المشاركة، ومصر أم الجميع وحاضنتهم، تفتح ذراعيها للفقراء التاعسين مثقلى القلوب والأرواح، لكنهم الفياضون - رغم الفقر والهموم والأحزان - بمشاعر خصبة، اجتماعهم حول طعامهم الفقير طقس ووليمة، وسهرهم «فى الليل» التقاط للأنفاس بعد يوم عمل شاق، يمارسون أعمق مشاعرهم، ويحسون بانسانيتهم، كى يصبحوا قادرين على مواصلة زرع وجه الأرض بالخير كل صباح.

هنا: كان يوسف راوية القرية المصرية، وفى كثير من القصص تحس بأنه يجلس على كومة قمح فى جرن القرية «ليلة صيف» مقمرة، حوله يتحلق رفاق الطفولة وأصدقاء الشباب، هو واحد منهم يحكى لهم، اكتسب هذه المكانة عن جدارة واقتدار، فهو الذى وُهب عيناً لاقطة ذكية، وخيالاً خصباً جسوراً وقدرة فائقة على انتقاء التفاصيل وسوقها معاً، متكاملة مترابطة، لا يفلت منها شيئاً.

ثم كان هو العارف بأحوال الناس فى «قاع المدينة»، من بينهم ينتقى نماذجه، رجالاً ونساءً وصبية، كلهم صغار، كلهم باحثون عن قلب ولقمة، كلهم يعيشون حياة قلقة على حافة العوز: تسقط «شهرت» لأن وراءها زوجاً عاطلاً وأطفالاً جوعى، ويبيع «عبده» دمه

الذى لا يملك سواه حتى يُقْعَده الاعياء. ويتمنى الصبى إبراهيم أن «تقوم القيامة» وهو فى مخبأه الصغير تحت السرير. وأمه تمارس الإثم فوقه، وتموت «عزيزة» التى وقعت فى «الحرام» دون أن تعرف المتعة نتيجة العمل المضنى والشروط غير الإنسانية.

ثم هو كان مغنى النضال الوطنى فى سنوات الخمسينيات التى أشرقت بالأمل، وقف -بالفعل والكلمة- يدافع عن الأرض فى أحداث ٥٦، وقصته الرائعة «الجرح» تتفرد وحدها، و «البطل» و « هـ.. هى لعبة» شاهدان، وعلى أرض سيناء يفلح العامل المصرى الأمى فى أن يدير «الماكينة» الروسية بقطعة الغيار الأمريكية، ويحلم «الصول فرحات» بيوم يتساوى فيه الكل، و «أليس كذلك؟» تعبير رائع عن صعود مصر الخمسينيات.

وما كان أثقل «مرحلة التناقضات» على وجدان الكاتب الذى وُهب تلك الحساسية المفرطة، وهذا الوعى المرهف!. أنظر لأبطال مجموعته «لغة الآى آى» تدرك هذا الثقل: الانسان فيها مُعذّب بلا حيلة، مريض بلا برء، وحيد بلا رفقه ولا «زوار»، قُدِّر عليه العذاب يعانيه ولا يستطيع منه فكاكاً، يستوى أن يكون فى زنزانة داخل سجن، أو على سرير فى مستشفى، أو حتى فى الخلاء الواسع و «صاحب مصر» الذى جعل من مصر كلها أرضه، يمشى فيها، «بلاد الله لخلق الله»، ويقيم لنفسه عشة صغيرة على الطريق، يأتى دائماً من يضربه بلا رحمة ويرغمه على الرحيل.

فى لحظات الألم الساحق أو العنف البالغ فقط يمكن أن تلتقى الأعماق وتتفاهم، والكاتب يهز القارئ هزاً عنيفاً بجماع يديه كى يفتح حواسه كلها على الواقع من حوله، إن فتحها ورأى الذعر والأعماق المحترقة والألم الضارى، وشم رائحة الصديد والبول الخانقة، وسمع صرخات الألم تتردد ثاقبة لاسعة كاوية وقد استحالت همهمات غير إنسانية بالمرة، فليس له أن يغلق حواسه بعد.

والطبيب القديم بكل ثبات الجراح يُعَرّى ويقطع ويمزق، هاتكاً كل الأستار مزيحاً كل الحجب، حتى يبدو عرى الضحية بشعاً، وعرى الجلاد أبشع. أرتد الانسان إلى يوم كان يستخدم أسنانه لالتهام عدوه، يوم كانت «تتدفق منه حمم من الحقد المغلى الملتهب، وتتفجر معبرة عن نفسها المخيفة من خلال أيديه وأرجله وأسنانه...» وحين يتعب الضارب ولا يتعب المضروب يكتشف أن هذه قواعد «اللعبة»!

فى هذا السياق ذاته جاءت «الفرافير» التى تفجرت حدثاً مسرحياً فى ربيع ٦٤. جوهرها بحثُ الانسان عن المساواة، عن نظام تتحقق فيه مساواة مطلقة، نظام «يرصنا جنب بعض بالعرض» حتى لا يبقى الناس «عساكر وشاويشية، جماعة ومسؤول، فرافير وأسياد...»، هذا البحث هو المسرحية كلها بعد أن اختفى «المؤلف»، وألقى على الانسان عبء مصيره، وهى تحاكم كل النظم التى حاولها الانسان وتدينها، ولما كان الانسان لم يعرف سوى تلك النظم، فهذا يعنى ألا أمل فى الحياة، وحين حاول فرفور الموت وجد أنه - فى العالم

الآخر - لا يزال فرفوراً وتابعاً، وما دام هو الأخف فسيظل يدور حول الأثقل إلى الأبد، أسير قهر كونى لا خلاص منه ولا فكاك.



السقوط فى مواجهة القهر أهم ملامح المرحلة الجديدة، إنه القهر الطاغى الذى لا مفر من مواجهته، ولا قدرة للفرد الصغير - بطل القصة القصيرة بامتياز - على تجنبه. إنه القهر النابع من الداخل، استجابة لمختلف الشروط الموضوعية، بما فيها عوامل القهر المادى التى كانت لها السيادة فى العالم القديم. إن القهر الذى يجعل فرفور دائراً حول سيده بلا جدوى ولا أمل فى التوقف، هو الذى يجعل الانسان مسخاً مثل «النص نص» مسحوقاً أمام المؤسسات والجدر والقوانين والنظم والضرورة وكذب الأحلام وعبث البحث ورماد الآمال المحبطة والأحلام المحترقة، وهو الذى كان لابد أن يدفع «فتحية» لأن تعود إلى المدينة - «النداهة» لتضيع فيها، بإرادة واعية هذه المرة، عادت لتواجه مصيرها، وتختار شعورياً وبوعى ما سبق أن اختارته دون اختيار. إنه قَدَرُها الخاص، الذى يتلاحم مع - أو هو جزء من - قدر كونى شامل.

لكن هذا ليس كل شىء. هنا نجد أبنية فنية صادرة عن تخطيطات فكرية مسبقة، تعكس جوهر الأزمة عند الكاتب من حيث علاقة الفرد الصغير بالمؤسسات، أياً كانت طبيعة تلك المؤسسات، وفرفور يطالعنا بملامح جديدة قد صغرت وتضاءلت حتى أصبح فى حجم عقلة الإصبع، لكنه ذكى وخلاق، وفى كيانه هذا الضئيل قوى خطيرة تستطيع أن تقهر الكون وتخضعه وتقتحم عوالمه القريبة والبعيدة. إنه الانسان الضائع فى مواجهة النظم وقوى القهر، «معجزة العصر» وكل عصر، وآه لو تحرر من قوى القهر، إذن لاستطاع أن يجتاز كل العوائق، ويتجاوز كل ما يثبط ويحنى، ويجذب نحو الطين والقاع، ولا نطلق - بروحه وجسده جميعاً - يسكن قلب الشمس.

وبقدر ما نُحلّق هنا على جناح خيال فنان رافض ومتمرد، نجد قصة أخرى قصيرة جداً ترسم رؤية حافلة بالحزن والعذوبة والتفاؤل. فى «النقطة» رجل واقف ينتظر حيث لا مكان للانتظار، وهو ينتظر قطاراً قادماً حيث لا قطار، والمكان أشبه بمحطة حيث لا محطة، وفى الجو كله حزن خريفى داكن، وقضبان تمتد إلى الأفق كأنها «القوس الذى تفتحه لتضع داخله ثلاثة آلاف مليون انسان، هم سكان الأرض بحياتهم وهمومهم...»، رغم هذا كله، فإن الواقف تملأه الثقة بأن القطار لابد قادم، وأنه لابد سيبدأ نقطة صغيرة سوداء تلوح فى الأفق البعيد. نعم: رغم الحزن والعقم الخريفى والدكنة الكئيبة والموات الماثل، من منا لا ينتظر مجئ هذه النقطة التى لابد يوماً ستجئ؟ هذا حقيقى وصحيح، وفى «المرتبة المقعرة» انسان نام ستة عشر عاماً متوالية (لاحظ أن القصة مكتوبة فى ١٩٦٨) وفى كل فترة يستيقظ ليسأل - لا ليرى بنفسه - إن كان العالم قد تغير، وحين تجيبه امرأته بالنفى يعود لنومه،

وفى كل مرة تطول فترة نومه وتتباعد لحظات يقظته. وكان حتماً أن يموت، وحين مات تغير العالم. من الموت تنبثق الحياة، وعلى أنفاس السيدة المحتضرة بعد «العملية الكبرى» يمارس الجنس بعذوبة وحنان.

مرة ثانية: ليس هذا كل شئ. فبعض أعمال هذه المرحلة تميزت بدلالات نفاذه تجاه الواقع السياسى، و «الشرط الانسانى» بوجه عام. خذ أمثلة قليلة:

فى «الرحلة» يحمل الابن جثة أبيه فى السيارة وينطلق بها. هى المرة الأولى التى يحس فيها بأنهما قد تطابقا، وأصبح كل منهما للآخر بغير شريك، وسيظلان هكذا للأبد، لكن الابن لا يظل مع الأب للأبد، تفوح رائحة الجثة حتى يهجر أهل المدن مدنهم هرباً منها «لا مفر، إما حياتى أو موتك، لابد أن تنتهى أنت لأبدأ أنا»، وهكذا ترك الجثة فى العربة، تركها قبراً، ورجع حزيناً للفراق، لكنه سعيد بالخلاص من الرائحة الغالية الملعونة.

قد تسمح هذه القصة بإضافة صغيرة: إن الابن قتل الأب قبل أن يحمله، قتله بالرغبة لا بالفعل، وحين حمله فى السيارة كان هدفه اليقين الكامل بأنه تحرر، فقد فجر القتل فى نفسه أعمق حب وأقوى كره فى ذات الوقت، إنه ليس «الأب» أو «رمز السلطة» فقط، إنه كل شىء فى وجود الانسان يحبه ويخافه ويكرهه، إنه غلبة الماضى على الحاضر ومصادرته - الحاضر - لحسابه، إنه الرغبة فى الخلاص، والثمن الذى يجب أن يُدْفَع مقابل الحرية.

ولكن ألا تكتسب القصة كلها دلالة جديدة تماماً إذا عرفنا أنه كتبها فى يونيو ٧٠، قبل موت عبد الناصر بشهور ثلاثة، وبعد أن أصبح أمر مرضه معروفاً للجميع؟

على نحو مشابه يمكن أن ننظر فى «الخدعة». إن رأس الجمل القبيحة المشقوقة تظل تطارد البطل أينما توجه، حتى تقف بينه وبين امرأته فى الفراش، لكننا نلاحظ أن هذا يظهر له أول مرة وهو ينظر إلى وجهه فى نبع ماء، كأنه خرج عن الوجه ذاته. إنه وجهنا القبيح: كل ما فعلناه وأنكرناه، كل ما لم نفعله وادعيناه، كل مالا نستحقه وأخذناه، كل ما أخذناه ولم نعط فى مقابله، كل ما طفحت به أعماق النفس من رماد الإحباط والفشل والبحث المحموم عن حقيقة مراوغة خُلب.

وفى «بيت اللحم» تعيش الأرملة وزوجها الشيخ الأعمى وبناتها الثلاث، ولا يمضى وقت طويل حتى يصبح خاتم الزواج مشاعاً بين الأم وبناتها، كلٌ تضعه فى إصبعها وتنام إلى جوار الرجل بانتظام لا يخطئ، أما الشيخ فلا يكف عن الضحك والغناء، يقول لنفسه مخاتلاً ومراوغاً إن شريكته فى الفراش هى دائماً زوجته وصاحبة خاتمه، تشيخ أو تتصابى، ينعم ملمسها أو يخشن، هذا شأنها، أما هو الأعمى فمن أين له باليقين، وليس على الأعمى حرج؟

من وراء قناع الفن الجميل يقول لنا الفنان الكبير - فى ١٩٧١ - إن هذا عصر التواطؤ

الصامت، ينمو التواطؤ فى الظلام، وسط الفحيح واللهفة وتأجج الرغبة، ثم يقوم جدار الصمت لا يقوى أحد على اختراقه، لأن الكل مستفيد منه، راضٍ عن قيامه، يريد له أن يدوم!.



وهل يمكن أن تنتهى متابعة أشعة ضوء القمر؟
لكن القمر لا يبقى دائماً مضيئاً، ثمة وجه آخر لابد سيجئ ونراه.
هل العيب فى عيوننا التى تنظر أم فى ذات القمر؟

مايو/ آيار ١٩٩١

[٢]

أعمال:

قاصون وروائيون

نجيب محفوظ فى «الفجر الكاذب»:
صياغات عذبة لحكمة الثمانينيات

قبل أن تنقضى الثمانينيات بِشَرّها وخيرها، فى الأيام الأخيرة من ١٩٨٩، أهدى الأستاذ نجيب محفوظ قارئيه مجموعته «الفجر الكاذب»: لمساتٍ صغيرةً ونهائية تُكْمل صورة الكاتب والعصر:

ثلاثون قصة قصيرة من حصاد الثمانينيات: يتردد فيها أبطال تجاوزوا السبعين، يصوغون خبراتهم وهم ينظرون وراءهم إلى السنوات الطويلة التى قطعوها فى رحلة الحياة، وهم واعون كل الوعى بدبيب الخطو نحو النهاية، بل يغامر احدهم ويخطوها، ويصحبنا إلى تصور بالغ العذوبة للعالم الآخر، ويقول أحدهم للآخر إن الموت صديق فى ثياب عدو، ويستسلم الثالث له ويخرج فى صحبته لأنه يعرف أنه لا مفر، وأنها مهمة لاتقبل التأجيل، «ولعل هذا هو القانون الوحيد، الذى احترمته جميع الحكومات على اختلاف منازعها»!.

تختلف حظوظ هؤلاء الأبطال من الرضا عما أصابوا، لكن النغمة الغالبة هى أنهم حققوا النجاح فى العمل والزواج والأبوة، اعترضتهم الصعاب كما تعترض كل مسعى انسانى: إخفاق فى العمل أو الحب، فقد الأبناء بالموت أو بالهجرة، لكنهم واجهوا الصعاب وانتصروا عليها. من خلالهم، وعلى ألسنتهم لايَمَلّ نجيب محفوظ التنويع على لحن معزوفته الأثيرة: الدعوة الحارة للإرادة والعمل، وبلسانهم يقول قائلهم (فى قصة «رجل» - لاحظ العنوان): «عقدتُ العزم على الانتصار حتى النهاية، ومازلت قادراً على تذوق الأشياء الجميلة.. المشى والموسيقى والتأمل تأهبا للمغادرة الاخيرة!».

وفى الصورة الجميلة، الموشاة بالبهجة والرضا، التى يرسمها نجيب للعالم الآخر (قصة «فوق السحاب») يلعب العمل دوره الرئيسى: انهمك البطل الذى انتقل إلى عالم لا يعرف مفرداته، حيث الوجود المحيط حَىّ وعاقل وينتفض بحياة غامضة، حيث يجب أن يعتمد على نفسه، فليس له من مُرْشَدٍ سواها - انهمك فى العمل بعزيمة لا تعرف اللين أو التردد،

«ومن صميم ذاتى، ودون أى مساعدة من الخارج تراءى لى الطريق بطوله ومنازله...» واختار هو الهندسة، واختارت صاحبته الشعر (تلك مزواجة قديمة عند صاحبنا، راجع نهاية «الشحاذ» على سبيل المثال)، هذا يعنى أنهما قد يفترقان حينا، لكنهما حتما سيعودان للتلاقى حين يبلغان «منزل الحب»، يُسْتَدعى الرجل لأن هناك مَن يطلبه من أهل العالم القديم، انه ابنه الذى تركه جنيناً، وله يستقطر جوهر الحكمة: «حياتنا قاسية.. كيف نغيرها؟» يقول له: «السؤال منك والجواب عندك، وكلٌ يحيا بقدر هِمته...» ويقول له كذلك: «الغد يعلمه الله، ويصنعه الانسان...»، وحين عاد أيقن أن رحلته قد حازت الرضا لأنه وجد فى انتظاره «وردةً لم أر مثلها من قبل، كبيرة الحجم غزيرة الأوراق، فتانة اللون، ينتشر منها شذا طيِّب لم يصادفنى شئ فى مثل جماله وقوته...».

أصحابنا هؤلاء محبون للحياة، وعاشقون لتَجَلّياتها الجميلة، متوثبون للنضال ضد عقباتها، تواقون لأن يعتصروا منها أقصى ما تجود به من مَسَّرات، كثيرون منهم يراجعون الأطباء ويستمعون إلى نصائحهم، ولا يعملون، دائما، بها.

هذا بطل «النشوة فى نوفمبر» (مرة ثانية: لاحظ العنوان - إن الخريف الذى عاش نجيب يتعشقه ويراه ربيع مصر الحقيقى، يتجسد فى هذه المجموعة حتى ليكاد يُلْمس باليد ويكتسب مدلولات جديدة) تلوح له نشوة أخيرة، هو الذى يقول بافصح لسان: «إن نشوة دقيقة خير من حياة عامين بلا نشوة...» أحمق أم حكيم؟ لا معنى للسؤال، فهو السؤال والجواب، لكن صاحبته «وهبته نشوة فاقت جميع انتصارات الحياة...» وهو يعى تمام الوعى أنها آخر نظرة للشمس قبل الغروب، لذلك لم يُجْد تحذير الطبيب فى كبح إصراره واندفاعه. لذلك تَقَبلَ بهدوء أمره بالانتقال للمستشفى «وتردد الطبيب قليلا ثم قال باسما: يبدو انك لم تعمل بنصيحتى؟ ..فقال وهو يسدل جفنيه: ولست نادما على ذلك...».

حتى بطل «خطة بعيدة المدى» يجد مكاناً بينهم من حيث هو الشبيه المخالف، هو الصعلوك الجائع الذى عاش حياة فارغة تعسة، يتسول أكلة أو قروشاً، ويكبت غرائزه المجنونة الجائعة، يكره أمه ويعيش على معاشها القليل، وحين ماتت أورثته بيتاً قديماً، ثم جاء الانفتاح المجنون فاشترى بيته القديم بنصف مليون، وهكذا جاءته الثروة وهو عجوز جائع وحيد يتسول فى السبعين.!

وعبث نجيب بصاحبه هذا عبثاً شديداً، وقسا عليه قسوة بالغة فى «كوميديته السوداء» تلك: أودع المبلغ الضخم فى البنك، وأودع صاحبه فى فندق، وفى ليلته الأولى دعا صديقيه المحامى والتاجر إلى العشاء، وشرعوا يضعون الخطط للمستقبل. وبعد انصرافهما «استقل تاكسياً إلى شارع محمد على، ومضى من توه إلى محل الكوارع المعروف وطلب فته ولحم راس، وأكل حتى استوفى المزاج، وغادر المحل ليرمرم ما بين البسيمة والكنافة والبسوسة، وكأنما أصابه جنون الطعام وعاد إلى الفندق قبيل منتصف الليل وقد

سكر بالطعام حتى كاد يفقد الوعى...»

وجاءت النهاية العابثة المتوقعة: إنه الموت يتقدم بلا مدافع ولا مقاوم. عاش حياة فارغة فاستحق ميتة عابثة، وبقى المبلغ الضخم وصاحبه بلا وريث لأنه جاء فى صفقة مجنونة أتاحها انفتاح شاذ ومجنون. لم يأته المال لأنه عمل وأراد وكدح، على نحو عابث جاء، وعلى نحو عابث وجب أن يمضى، تاركاً صاحبه مكتظاً بخبائث البطن!.

هى من حصاد الثمانينيات: حيث تهن الفروق بين الحلم والواقع، أو بالأحرى حيث تشتد قسوة الواقع فلا تترك باباً للنجاة إلا فى أحلام اليقظة، حتى لتكاد - أعنى تلك الأحلام- أن تودى بصاحب «الفجر الكاذب» إلى الجنون والجريمة.

ويلخص لنا صاحب «فوق السحاب» - بأفصح لسان- حاله وحال كثيرين من أبطال الثمانينيات: «لولا التطابق الفريد بين سوء حالى وسوء حال البلد ما فكرت فى البلد لكننى وجدت أسرتى تعكس صورة البلد، والبلد تعكس صورة أسرتى، وكلتاهما تعانى من كثرة العدد وقلة الموارد، واختلال التوازن بين الدخل والمنصرف... ولم أجد ما أروح به عن نفسى فى خلوتى إلا الحلم، هو الذى شق لى طريقاً جديدة ويسّر لى رزقاً، وهيأ لى صحة وعافية وعلاقات انسانية حميمة...» لكن ليل الشقاء طال وامتد حتى لم يجد صاحبنا أمامه سوى خطوة يخطوها ليصبح فى العالم الآخر فخطاها دون أسف أو ندم، لن يكون أسوأ من العالم الذى جاء منه، بل لعله يفضله بكثير!.

على نحو آخر يتبدى وجه الثمانينيات الكالح، وتتعدد النماذج التى تلقى عليها التناقضات ثقلها الرازح: فتاة وشاب من ذلك الجيل الذى احتضن نجيب همومه منذ «الكرنك» و «الحب تحت المطر» ربما أكثر مما احتضنه كتاب جيله، الذين يواجهون بطالة سافرة أو مقنعة، وإحباطاً عاطفياً وجنسياً، وافتقاداً للتحقق فى أدنى شروط الحياة الانسانية، تعرض لهما، مفاجأة «انفتاحية» أخرى فتنقلهم من حال الساخطين إلى... ماذا قول؟ أقل الأوصاف: إنه حال «الصامتين»، لا أقول «المتواطئين»، القابلين بحل مشكلتهما وحدهما دون الآخرين، وربما على حسابهم، إنه زمان الاستقطاب الحاد: إما أن تكون هنا أو هناك، إما أن تكون مع «نا» أو مع «هم»، ولا سبيل للمصالحة.

وهو كذلك زمن الحراك الطبقى العنيف والحاد، هذه بطلة «من تحت لفوق» تعيش واقعاً قاسياً يجعل منها خادمة لأخواتها وأبيها الضعيف وأمرأته المتسلطة. خادمة بخادمة فلتعمل مقابل أجر إذن، دون تنازل عن كبريائها الانسانى ودون رغبة فى السقوط تلتمس العمل فتجده «وتحسنت أحوالها فى الملبس والصحة، وفى مجرى عامين تزوجت من كهربائى مناسب جداً...» ببساطة: لن تتحقق «نهاية سعيدة» إلا بقراءة شروط الواقع قراءة صحيحة، ومحاولة تحقيق «التواؤم» معها فماذا بوسع «الأفراد الصغار» - أبطال القصص القصيرة بامتياز- أن يفعلوا فى مواجهة موجة كاسحة تُعيد تشكيل الواقع سوى أن يتجنبوا أضرارها

ويلتمسوا فوائدها قدر وعيهم وجهدهم؟

وجه نجيب محفوظ المهموم بالواقع يسفر فى قصص الثمانينيات تلك عن قدرة لا تزال مرهفة على التسمع لنبض الناس الصغار، فى الشارع والبيت والمقهى والديوان، هم ضحايا هذا الواقع قبل أن يكونوا صانعيه، المتخبطون فى إساره، وهو منهم، مشارك لهم، متعاطف معهم.

يقول معهم وعنهم: «ما حدث قد حدث، ولكن ماذا عما لم يحدث بعد؟» قلق متوجس؟ نعم. يرى الطريق ملأى بالعثرات والمصاعب؟ نعم. لكنه لا يتخلى أبداً عن الأمل و«السيد القادم» لابد أن يجئ، صحيح إن الجميع ظلوا فى انتظاره حتى أصابهم اليأس لكنه عاود الاتصال، وقد يفكر مرة أخرى فى الزيارة، ولعل كل الآمال تتحقق فى «المرة القادمة».

ولا يكتفى الكاتب العظيم بزرع الأمل، لكنه يقدم ما هو أثمن: تلك الصياغات الموجزة، المقطرة والمركزة، لحكمة الحياة: يراها مدرسة ليس أمام من دخل إليها سوى «الاجتهاد والكفاح والصبر»، ويراها رحلة مليئة بالأفراح والأحزان، بالانتصار والانكسار، موشاة بالدموع والضحكات، على أديمها تلتقى التناقضات وتتعايش وتتحايث، نصارعها وتصارعنا، أسلحتنا متعددة فى هذا الصراع، على رأسها المعرفة والعمل، وبذل الجهد ومكابدة المشقة، تم توطين النفس على «تقبل قوانين الأشياء»، والإيمان بأن كل مرحلة من مراحل العمر لها مسراتها، وأن النهاية حين تأتى فهى لا تعنى أكثر من الانتقال من عالم لآخر: «مكان وليس بمكان، ضوء وليس بضوء، ألوان وليست بألوان، أشجار وليست بأشجار، بيوت وليست ببيوت، أرضه وسماؤه مغطاة بالسحب، مترام بلا حدود، بيوت من السحب أيضاً ممتدة فى صفوف متوازية، تفصل بينها مسافات شاسعة ويغمره ضوء ثابت هادئ جديد أيضاً، فلا هو شفق ولا غسق...» أو هكذا رآه صاحبنا «فوق السحاب».

هى من قصص الثمانينيات: وثيقة الصلة بإبداع صاحبها فى تلك الحقبة (ما أجدر بطل «أسعد الله مساءك» أن يشغل مكانه بين أبطال هذه المجموعة، فهو مثلهم، يتطلع لأن تهبه الشمس شعاعاً أخيراً قبل الغروب، وقصة «ذقن الباشا» هنا هى «ماكيت» دقيق ومصغر لرواية نجيب الأخيرة «قشتمر»: هو ذات المقهى فى بؤرة الحدث، وذات التلخيص للأحداث والمصائر، هذا مثال من «ذقن الباشا» تجد الكثير منه فى «قشتمر»: «وزحف الجيش بثورته فانطوت صفحة وانبثقت صفحة جديدة، وتفجرت ينابيع الأمل وتضاربت الخواطر.. ومع تتابع الأمجاد اعترضت أزمات كما عودنا التاريخ، وحملقت أعين الأمن تطارد الخوارج، ونادى أهل الحكمة بيننا: حذار من السياسة وحديثها يا محبى السلام والسلامة، وعقدنا العزم على ذلك ولكن اجتاحنا الإغراء وألح علينا مثل حكة الجرب...إلخ).

هو ذات الوجه المهموم بملاحقة تحولات الواقع، هو ذات الولع باستحضار مخزون الذاكرة «النعمة الوحيدة الباقية».

لكن وجهه فى هذه المجموعة الأخيرة يكتسب عذوبة وشفافية، ناتجين عن المسافة التى ينظر منها الكاتب الكبير إلى ما يحدث، ويسلكه فى عداد ما رأى وخبر، ويصوغه لنا فى هدوء وحكمة من رأى وعاش وعرف وكابد وحقق وأنجز فحق له أن يتأمل ويستوحى، ويستقطر ويصوغ..

وما أعذب ما صاغ لنا الكاتب العظيم!

١٩٩٠

فتحى غانم:

نظرة طائر
إلى عالمه الروائى الخصب

كلما هممت بالكتابة عن فتحى غانم لفتت نظرى هاتان الملاحظتان المرتبطتان: الأولى أن أعماله لا تتوفر جميعها أمام القارئ أو الدارس، معظمها نشر فى سلاسل شهرية كانت تصدر عن دور الصحف الكبرى، وكثير منها نفذ دون أن يعاد طبعه، حتى هو نفسه لا يكاد يحتفظ بنسخ منها.

والأمثلة عديدة: فله مجموعة قصصية هامة من أولى مجموعاته، صدرت بعنوان «سور حديد مدبب» لا يكاد كثيرون يذكرونها، رغم أن عدداً كبيراً من قصصها كان متقدماً- من حيث فنية القصة القصيرة بوجه خاص- حين نشر، وبعد أن نشر روايته المثيرة «حكاية تو» مسلسلة فى روز اليوسف فى ١٩٧٤ أهملها تماماً، حتى دار حديث عنها بينى وبين رئيس تحرير «روايات الهلال».. فعمد إلى نشرها فى نهاية ١٩٨٧. وقد ظلت روايته الهامة «الرجل الذى فقد ظله» متداولة فى طبعتها الأولى بين القارئين أكثر من ربع قرن، ولم يعد طبعها إلا فى العام الماضى فقط.

ولست أعرف تفسيراً لهذه اللامبالاة من الكاتب الكبير تجاه أعماله سوى ما ذكره لى مرة من أنه يفقد اهتمامه تماماً بالعمل بعد أن يفرغ من كتابته، فلا يعود إليه أبداً!

الملاحظة الثانية مرتبطة بالأولى على نحو ما، وتتمثل فى قلة- أو بالأحرى ندرة- الدراسات التى تتناول مجمل المشروع الروائى لفتحى غانم، وتتابعه فى تطوره عبر ثلاثين عاماً (٥٩-١٩٨٩)، تغير فيها الواقع الذى يرصده الروائى وتحول تحولات كبرى، خاصة الواقع السياسى- الاجتماعى الذى يُعنى به قبل سواه.

وللمتابعين والدارسين أقدم القائمة التالية بأعماله، والتاريخ الذى اعتمده هو تاريخ الطبعة الأولى (الكاملة) للعمل: فى الرواية «الجبل، ١٩٥٩»، «من أين؟ ١٩٥٩»،

«الساخن والبارد، ١٩٦٠»، «الرجل الذى فقد ظله» رباعية مبروكة- سامية- محمد ناجي- يوسف ٦١/ ١٩٦٢، «تلك الأيام ١٩٧٢» (لها طبعة ناقصة ومشوهة صدرت فى ١٩٦٦)، «حكاية تو، ١٩٧٤- ١٩٨٧» «زينب والعرش، ١٩٧٦» «الأفيال» ١٩٨١، «قليل من الحب، كثير من العنف، ١٩٨٥، «بنت من شبرا، ١٩٨٦» وأخيراً «أحمد وداوود ١٩٨٩».

وفى القصة القصيرة ثلاث مجموعات «تجربة حب، ١٩٥٨» «سور حديد مدبب، ١٩٦٦ ثم «الرجل المناسب» ١٩٨٤، كما أن له أعمالاً أخرى يصعب تصنيفها فى أحد هذين الشكلين: «المطلقة» (سيناريو) ١٩٦٣، «الغبى» ١٩٦٦، «البحر» ١٩٧٠ ومجموعة مقالات جمعها فى كتاب «الفن فى حياتنا» ١٩٦٦.

أنت ترى أنه حصاد ليس بالقليل أو الهين. لا يتفق وندرة الدراسات عنه لو قورنت بدراسات كثيرة منشورة عن كتاب وأعمال ليست لهم قامته (الروائية) الفارعة، لكنهم يجيدون ألعاب العلاقات العامة والإعلان.



منذ «الرجل الذى...» وفتحى مولع بتتبع التجولات السياسية والاجتماعية التى تشهدها مصر، وفى هذه الرباعية يتناولها فيما بين التاريخين اللذين يحددهما محمد ناجى، أحد أبطالها ورواتها: ١٩٢٣- ١٩٥٦، ومن خلالها يطرح القضايا الرئيسة فى الوجود الانسانى: السعادة والتحقيق (مسعى الشخصيات ومصائرها)، والحقيقة نسبيتها وذاتيتها (البناء الروائى) ومضى الزمن (أسلوب القص) ثم تمضى «زينب والعرش» بهذا التاريخ إلى ما بعد ١٩٦٧، وتنتقل بأبطالها إلى واقع متغير، واقع صعود نظام يوليو وجموده ثم بدء انحداره، واقع تأميم الصحافة والتنظيم الطليعى وحكم الأجهزة، والحكم بالأجهزة وغيبة وتغييب أصحاب المصلحة الحقيقية الذين يتم باسمهم كل شئ !..

بين هذين العملين من أعمال فتحى غانم- ونضيف إليهما «الأفيال» - رابطة تجعل من أحدهما إتماماً للآخر، الجوهر باق والشروط متغيرة: هذا عبد الهادى النجار فى «زينب..» هو محمد ناجى فى «الرجل...» لا يكاد يضيف إليه شيئاً يختلف عنه فى بعض الملامح، لكنه يتفق فى ملامح أكثر، هو «ناجى» الواقع الجديد: لا يرحب بالثورة لكنه قادر على استغلال تناقضاتها لصالحه، يرى أن الثورة قلبت نظاماً لتحل فى مكانه نظاماً هو، فى جوهره، لا نظام، تختلط فيه القيم كما تختلط الطبقات، وهذ الاختلاط هو ما يناسبه تماماً، لأنه يتيح له فرصاً أوسع فى الحركة والتفوق والنفوذ.

ويوسف منصور (لابد أن نفتح قوساً حول هذا الأسم. فهو أقرب أسماء الروائى لنفسه. وهو «المتحدث الرسمى» عنه على نحو ما يتردد قبل «زينب» فى «الساخن والبارد» وبعدها

فى «الأفيال» هو يوسف السويفى، اختار الوجه الآخر من اختيار سابقه: اختار يوسف منصور الارتباط بزينب كى تكون طريقه نحو فهم نفسه وفهم الواقع والمشاركة فيه على نحو أكثر انسانية وثراء.

فى «الأفيال» يتابع الروائى تلك التحولات حتى منتصف السبعينيات على وجه التقريب، أى بعد أن أقام أعضاء من جماعة «التقوى والتقية» المسلمة المتطرفة - من بينهم حسن ابن يوسف وزينب - باغتيال الدكتور «أبو الفضل» عميد كلية الحقوق وتقديمهم للمحاكمة. وفى «قليل من الحب...» يرسم صورة كثيرة الألوان والظلال لذئاب الانفتاح وما يقومون به من فساد وإفساد مسلحين بقوة ملايينهم التى لا يقف أمامها أحد أو شيء من ناحية، وبجهاز تنفيذى فاسد يعمل مسؤولوه فى خدمتهم، من ناحية ثانية، ثم اتصالهم بجماعات الضغط والمصالح وعلى رأسها أمريكا بطبيعة التوجهات العامة للنظام كله، من ناحية أخيرة.

وواضح أن قضية العنف أو الإرهاب المسلح تشغل مكاناً هاماً فى رؤية فتحى غانم لتحولات الواقع السياسى والاجتماعى فى تاريخ مصر المعاصر، فروايته الرائعة «تلك الأيام» تكاد أن تكون دراسة فى عنف شباب الأربعينيات ذى التوجه الوطنى فى مواجهة المستعمر الانجليزى وعملائه، يقدمها المؤرخ الكبير الدكتور سالم عبيد من خلال حالة نموذجية هى عمر النجار، على النحو ذاته يمكن النظر إلى «الأفيال» من حيث هى دراسة فى إرهاب شباب السبعينيات ذى التوجه الدينى، من خلال حالة نموذجية أيضاً هى حسن، تتكشف أمامنا من أكثر من زاوية. ثمة رواية لمجمل العوامل الواقعية التى شكلت تمرد ابنه، وثمة رواية اللواء الحوت، رجل الأمن القوى الذى تابع نشاط هذه الجماعات ودفع برجاله إلى مواقع قيادية فيها، ليحكم استخدامها والسيطرة عليها.

لكننا نبادر إلى القول بأن تعبير الحالة النموذجية هنا لا ينصرف إلى معنى إفقار الشخصية الروائية أو تجريدها أو تحويلها لحدود فى معادلات ذهنية باردة، قدر ما يعنى خلق شخصية تتجسد فيها أكبر نسبة ممكنة من العوامل التى تقف وراء الظاهرة موضوع الدراسة، بحيث تصبح تلك العوامل هى دوافع سلوكها ومحددات استجاباتها، ودون أن يغفل الكاتب لحظة واحدة عن خصوصيات الشخصية وملامحها المميزة لها. وهو يكسوها باللحم والدم والنبض والمشاعر، ويجعل لها مطامحها ومخاوفها وأهواءها ونزواتها ورؤاها وأحلامها، فتبقى حتى النهاية شخصيات روائية (من حيث أن تعريف الرواية كنوع أدبى، هو أنها قصة فرد، وإن طمحت لتحقيق هدف آخر)، وفى هذا السياق يهتم الروائى اهتماماً خاصاً بالعوامل الوراثية حتى يكاد يرسم لبعض أبطاله «شجرة عائلة» لا تنقصها التفاصيل.

من أوضح الأمثلة هنا زينب الساعية إلى العرش: آخر سلالة الأيوبيين الذين انتشروا فى أقطار الأرض مقاتلين جيلاً بعد جيل، وثمرة زواج أملته شروط شبه عابثة بين الرجل الأيوبى الأخير وفلاحة مصرية أمية ومتخلفة، كذلك شخصية يوسف فى «الأفيال» حفيد

الباشا التركى الذى انضم للخديوى توفيق حين تمرد ضده الضباط الفلاحون، فأغدق عليه الخديوى بعد الاحتلال، وآمن الباشا بأن وسائل القوة عند الانجليز وحدهم، فأرسل ابنه إلى «اكسفورد» كى يتعلم بعض أسرارها، لكن هذا لم يتعلم شيئاً هاماً أو مفيداً، واكتفى بأن ينقل نمط حياة الجنتلمان الانجليزى ويحياه فى قصره بجاردن سيتى فى قلب القاهرة الارستقراطية يومذاك !

ومن جماع العوامل الوراثية والشروط الموضوعية يصوغ الكاتب ملامح الشخصية التى تواجه عالمها، فتحرك الأحداث وتستجيب لها، حريصاً - كل الحرص - على أن تبقى فرداً ونموذجاً فى آن.

وإذا كان العنف - فى «تلك الأيام» و «الأفيال» بوجه خاص، وقد نضيف إليهما «بنت من شبرا» - عنفاً موجهاً ضد النظام منطلقاً عن دوافع وطنية أو دينية، فإن ثمة عنفاً مقابلاً، من جانب النظام وأجهزته.

هنا تشغل رواية فتحى غانم «حكاية تو» مكانها الشاغر فى مشروعه الروائى. حين نشرها فى ١٩٧٤ كانت الملفات القديمة قد فتحت، ولابد من فضح ما حدث وأحاطه الكتمان حين حدوثه حتى تبقى إمكانية للتجاوز، وكان نجيب محفوظ قد نشر - فى اوائل نفس السنة - «الكرنك»: كان نجيب غاضباً ومموروراً، لكنه كان حاراً وصادقاً، ودون احتفال كبير بالفن الروائى قدم شهادته: ليذهب كل تبرير إلى حيث ألقت.. فماذا يبقى بعد أن يتم تدمير أثمن رأسمال؟ أليس هذا مَن سيقيم «البناء العظيم»، ويعض على نواجذه كى يطرد «الصليبيين»؟ ماذا يبقى منه بعد أن أحالوه لأشباح مرتعدة تحيا من خوف الذل فى ذل؟

وفى ١٩٧٤ أيضاً فُتح ملف من أشهر ملفات ما حدث فى سجون النظام الناصرى أواخر الخمسينيات واوائل الستينيات، ملف قتل شهدى عطية الشافعى الكاتب والمناضل والمترجم والناشر والمتهم الأول فى إحدى قضايا التنظيمات الشيوعية فى سجن «ابى زعبل» فى ١٥/٦/١٩٦٠. ومن يراجع تفاصيل روايات رفاق شهدى الذين شهدوا تعذيبه وموته، وبينهم عدد من الصحفيين والكتاب وأساتذة الجامعة، ير أن تلك الخبرة لم تكن بعيدة عن فتحى غانم وهو يصوغ المشهد الرئيسى فى «حكاية تو»: الرجل الذى لا يعطيه اسماً يكاد يكتسب ملامح شهدى من حيث تميزه فى الجسد والمكانة بين رفاقه، ومن حيث مهنته ومن حيث ترتيبات «الحفلة» التى قتل فى نهايتها، ومن حيث النتائج التى ترتبت على مصرعه، حتى الضابط الذى أشرف على ترتيب تلك الحفلة احتفظ له الكاتب بملامحه الجسدية - النفسية.

بعبارة واحدة أن فتحى غانم يقدم فى «حكاية تو» تفنيناً قوياً أو صياغة فنية قوية لحادثة مصرع شهدى عطية أوائل الستينيات.

وفى ذات السياق أيضاً يمكن الإشارة إلى روايته الأخيرة أحمد وداود.. من حيث أن جوهرها يقوم على ممارسة العنف من جانب الجماعات الصهيونية على أرض فلسطين فى

١٩٤٨/٤٧ قبل قيام الدولة وبعدها.



هدف السطور السابقة إلقاء نظرة طائر على أبرز الملامح فى عالم فتحى غانم الروائى الخصب. أردت بها أن أتوجه بالتحية للروائى الكبير، وقد بلغ الخامسة والستين وحصل على جائزة أدبية عربية كبرى، للمرة الأولى فى تاريخه كله!

هل تبدو هاتان الملاحظتان مرتبطتين كذلك؟

١٩٨٩

فتحى غانم

فى «ست الحسن والجمال»:

ماذا جرى لدنيا الجميلة؟

فتحى غانم صاحب ولع قديم بالسينما ونجومها، يبدو على معرفة جيدة بهذا العالم: أفرد جزءاً من رباعيته الشهيرة «الرجل الذى فقد ظله، ٦٢» ترويه نجمة السينما سامية سامى، ربيبة النجم الشهير أنور سامى، الذى أعطاها اسمه وأخذ جسدها وفتح أمامها الأبواب، وحبيبة يوسف السويفى الذى تركها مصعداً نحو مجده الخاص، ثم زوجة محمد ناجى الصحفى الكبير اللامع، وقد تزوجته فى خريف عمره، ومنحته ابنه الوحيد، وبين أعمال فتحى غانم المنشورة سيناريو فيلم بعنوان «المطلقة، ٦٣»، كما أن الأعمال التى قدمتها السينما ثم التليفزيون عن رواياته حققت نجاحاً مرموقاً، حدث هذا فى فيلمى «الجبل» (من إخراج خليل شوقى، ٦٥) و «الرجل الذى...» (من إخراج كمال الشيخ، ٦٧). وفى المسلسلين التليفزيونيين «زينب والعرش» و «الأفيال» (وقد شارك فتحى غانم فى كتابة سيناريو هذا الأخير).

وها هو الروائى الكبير يعاوده الحنين إلى السينما وأهلها فى روايته الجديدة، «ست الحسن والجمال، ٩١». وعلى نحو من الأنحاء تبدو «دنيا» نجمة هذه الرواية الجديدة امتداداً لصاحبتها القديمة، سامية سامى، فى واقع متغير. وإذا كان ما حدث فى يوليو ٥٢ قد آذن بنهاية محمد ناجى، ممثل العالم القديم، ووضع حداً لطموح سامية التى هجرت السينما أو هجرتها السينما، فإن هذا الحدث ذاته كان مفجر كل الأحداث التالية فى «ست الحسن»: هذا مراد ابن الزقاق الفقير فى حى «بحرى» بالأسكندرية، يتبين أنه أحد ضباط يوليو، فينتقل - على الفور- إلى قصر فى «زيزينيا» كان لأمير سابق، وهو يشرف على إنتاج فيلم عالمى «دعاية للثورة» يستقدم له مخرجاً وفنيين من أمريكا، ويلحق صديقه وابن حيه عمر، مدرس اللغة الانجليزية، بالعمل معهم. والمخرج الأمريكى: مزيج من الاحتيال والاستبداد والادعاء والعربدة، يبحث عن فتاة جميلة تصلح عشيقة للملك ونداً له، وبمصادفة أقرب للهزل يرى دنيا، خطيبة عمر، فيجن بها، ويقع عليها اختياره. وعلى الفور تتفتح أمامها أبواب

عالم جديد: تحت بصرنا وسمعنا يتم صنع «النجمة العالمية»، يصنعها جيش كامل من خبراء التجميل والأزياء والتصوير والدعاية والعلاقات العامة، وهم أصحاب منطق واضح: «أما أن تكونى عارية تماماً، بلا ملابس، بلا أصباغ، كما خلقك الله، فهذا هو الجمال الذى أعطاه لك الرب، وأما أن ترتدى الملابس وتفتحى فمك بكلمات صنعها البشر، وتوجهين نظراتك إلى مخلوقات بشرية تتفاهمين معها، عندئذ نتدخل نحن للتنسيق بين متطلبات الجمال بين البشر، والجمال كما خلقه الله»، بعبارة أخرى: هم لا يصنعون عينين ولكن يصنعون نظرة، لا يصنعون شفتين لكن يصنعون ابتسامة، لا يصنعون ساقين لكن يصنعون مشية.

دنيا: الجميلة التى تعى جمالها وتدرك سحره وتطلب من الناس جميعاً أن يعترفوا به ويخضعوا له، بنت الأسطى طه النجار الذى يعمل فى ورشة يملكها إيطالى، ويتعامل مع الأجانب ويراهم كائنات أرقى وأنظف، صديقة «إلبا» اليهودية التى يسعى أبوها للهجرة إلى إسرائيل، الحالمة أبداً - وهى تنطلق على غير هدى فى شوارع الاسكندرية وطرقاتها- بحياة أخرى غير تلك التى تنتظرها لو تزوجت عمر- دنيا تقبل على الفرصة المتاحة بكل نهمها للحياة والتميز، تدفعها مباركة أبيها واستخذاء عمر، ويتحول جمالها الفطرى البرى - على أيدى الخبراء وبفضل حياتها الجديدة - إلى جمال صاعق لا يقوى رجل على مقاومة سحره: يعرض عليها المخرج الأمريكى - نصف جاد، نصف مخمور - أن يتزوجها وتسافر معه إلى هوليود، لكن الذى يتزوجها فعلاً هو مراد: النجم الساطع فى نظام يوليو، ضابط المخابرات القوى الوسيم، ممثل الثورة فى كل وجوه النشاط المسرحى والسينمائى، وينتقل بها إلى قصر فخم فى القاهرة، ويشهد زواجه محمد نجيب وجمال عبد الناصر معاً.

هنا يبلغ فتحى غانم أوج تألقه، فهذا ميدانه الحقيقى: تقديم النموذج والفرد فى سبيكة واحدة. هو نموذج من حيث أنه يكثف سمات وخصائص كثيرين من نوعه، ثم هو فرد لما يتميز به من سمات شخصية قد لا تكون لسواه. على هذا النحو يقدم لنا شخصية ضابط يوليو: مراد الضو ابن مفتش ترامّ الرمل، وأحد شباب الحى المبهورين بجمال دنيا، والذين يترصدونها على «الإمة»، لكنها تصده لزهوه وانتفاشه، وبعد أن نجحت الثورة وعاد إلى حبه القديم يبحث عن صديقه ليعهد له بهذا العمل، قالت أم عمر أنه جاء حيه ليبدو «صاحب فضل لا صاحب أهل...»، ووجم حين أخبره عمر بأنه سيتزوج دنيا ونصحه بألا يتهور... «نحن نضحى بحياتنا من أجل الثورة، وأنت تضيعها فى غرام دنيا بنت الأسطى طه النجار...». أما بعد أن تم تصوير «الفيلم العالمى» - وقد صور الثورة على نحو هازل: الملك يختطف الفتاة التى سيتزوجها قائد الثورة فى ليلة الزفاف ويخفيها وراء جدار فى قصره! وأقبلت عليه الجماهير فى مصر وسوريا ولبنان، وأصبحت «دنيا الممثلة صاحبة أكبر الإيرادات فى السينما المصرية». تقدم مراد ليتزوجها، وأنشأ لها - بأموال الثورة - شركة إنتاج تحمل أسمها ويديرها هو. كان يقول لها أثناء مشاحناتهما التى لا تنتهى إن مثله من ضباط الثورة تزوجوا من أعرق عائلات مصر، أميرات وبنات باشوات، وكانت تفكر: «من يكون هو؟ النُزَهى المنفوخ على فراغ، مجرد منظر، مدع، متهم بالسرقة، يأكل بنهم فوق

كل ما عرفته من نهم، عيناه فيهما الجوع...»، ثم تصفعه بالحقيقة التى يعرفها: «لا هم لك إلا جمع أموالى. بلطجى يسرق مال امرأة...».

الشئ «الخاص» الذى يتميز به مراد كفرد هو تلك اللمسة من النرجسية المفرطة، والتى تكاد تتحول لعشق ذات الجنس، إنه ينافس امرأته ويغار من جمالها ويزاحمها فى النظر للمرآة وفى ذر العطر «وهى قد عرفت من الأيام الأولى للزواج أن وسامته على حساب فحولته» وتتعمق هذه اللمسة وتزيد وضوحاً حين يعريها ثم يلبسها سترته العسكرية، وينالها على هذا النحو، ولم يتخذ احتياطاته المعتادة هذه المرة فجاء الطفل الذى لم يعش طويلاً. هى التى عاشت حياة زوجة رجل المخابرات المهم: زرع أجهزة التسجيل والتصوير فى كل مكان من جوانب مسكنه الفاخر، حيث يستقبل زواره «كل ليلة حفل جديد وابتسامات وكلمات غزل تسمعها، بعضها بصوت عال وقح، وبعضها همس وخلسة.. بعض الزوار يعاملهم مراد كخدم، عبيد، وبعض الزوار يعاملهم مراد كعبد ذليل...»، وحين تناكده حول هذه الحياة يقول لها بوضوح: «اسمعى يا بنت الحلال، أحذرك لو استمر هذا النكد فما أسهل أن يختطفك رجالى، ولن يعثروا لك على أثر، سوف تفترسك الذئاب الجائعة فى المقطم...» ومساء أحد الأيام دخل البيت رجل «له عينان فيهما طفولة»، واختلى بمراد فى غرفة مكتبه بعيداً عن بقية الزوار الصاخبين السكارى، وحين دخلت إليهما دنيا بشئ من الطعام، التفت إليها الرجل الذى اسمه سيد، ونظراته القوية تنفذ إلى عينيها: «أعطاك الله جمالاً لتصونيه من عيون السكارى...»، بعد أن انصرف قال مراد أنه سيد الحسينى، من زعماء الإخوان المسلمين، جاء فى محاولة للتفاهم، ثم ارتفع صوته بالضحك: «يريدون حبس النساء فى البيوت وخلف النقاب، ونحن سوف نحبسهم فى السجون والمعتقلات...».

ولم يكن مراد هازلاً، فقد عثرت دنيا مصادفة على ورقة من أوراقه تحمل أسماء معتقلين، كان على رأسهم سيد الحسينى، ومن بينهم عمر، الأول لأنه «إرهابى» والثانى لأنه «شيوعى» وواجهته بأنه يستخدم سلطته لتصفية حساباته الخاصة، فهو يغار منهما معاً، ودعيا مرة إلى حفل يقام فى قصر عابدين فذهبت وهى تتوقع أمراً لم يتضح لها بعد: «قابلها وهى تتقدم إليه بابتسامة هادئة، قامته طويلة، وجهه الأسمر يتقد بعينين يخرج منهما نور ثاقب يصهر من يواجهه، هاتان العينان لا مثيل لهما، أعجبت بهما، بلا تفكير، بلا تردد... عينا الزعيم تواجهان عينى الجميلة، قالت بلا تفكير وثقتها بنفسها بلا حدود: لى طلب عندك يا ريس. ابتسامته واسعة وفى عينيه دفء: - لى قريب من الأسكندرية، اسمه عمر عبد ربه، معتقل، أنا متأكدة أنه برئ ابتسم... هز رأسه موافقاً: - سأنظر فى الأمر.. - ربنا يخليك يا ريس...» لكن باب الأحلام يوصده مراد، يسخر من سذاجتها، ويتحداها أن ترى عمر خارج المعتقل يوماً ما دام هو على قيد الحياة أنه - مراد - هو الذى يقف بينها وبين عبد الناصر!.

وبالفعل، لم يخرج عمر إلى نور الحرية إلا بعد الهزيمة و «سقوط دولة المخابرات»

وانتحار مراد (وقد نفتح هنا قوساً لنقول بأن انتحار مراد، وهو مصير عادل يستحقه، كما أنه أمر محتمل من الناحية الفنية، يبدو مسلكاً بعيداً عن هؤلاء، حتى القائد الذى علق به عار الهزيمة أكثر من سواه، لم «ينتحر» إلا بعد أن ناور وداور وحاول القيام بعصيان مسلح، ولو صح انتحاره، فليس لإحساسه بفداحة الهزيمة بل لإحساسه بأن رداء السلطة ينسحب عنه). أما سيد الحسينى فلم ينتظر، هرب من معتقله إلى السعودية والخليج، ثم عاد بعد استقرار حكم السادات، واحداً من ملوك توظيف الأموال. ولم ينس الرجل المرأة الجميلة فسعى إليها بماله وسلطانه: «ما طلبت يدك إلا لأصون نفسى وأصون جمالك...»، وهما فى رحلة شهر العسل والطائرة تقترب من جنيف قال لها: «ستكونين مكرمة معززة، قصرك الخاص، سياراتك، خدمك، حشمك، وصيفاتك، كل ما تريدينه. الأرصدة والودائع والمجوهرات، شركة دنيا للأفلام، اشتريت الاسم...»، وهناك رأت مشاهد لا تنسى من سلطانه ونفوذه: أرسلت له الشركات الكبرى للسيارات أحدث موديلاتها ليجر بها وهو ينتقل بها فى أوروبا، عقد اجتماعات حضرها وزراء وقواد طاروا إليه من عواصم أوروبية، استدعاهم إلى قصره عند الحدود الألمانية - السويسرية، جاءوا فى ضيافته وعلى طائرته الخاصة. كانت محاصرة بالسيارات والحرس والهدايا، زارت ستديوهات وعاينت أحدث آلات التصوير للسينما والفيديو...، وأيقنت أنها تملك قوة جبارة..»، أما بعد أن عادا للقاهرة فقد تغير كل شئ: اختفى الرجل ونسى السينما وتجاهل أمر الفيلم الذى وعد بانتاجه لها كى يحكى قصتها «الحقيقية»، وقد اشترى السيناريو الذى كتبه عمر بآلاف الدولارات. وحين كانت تراه، تحدثه عن السينما فيحدثها عن الإيمان، تشكو فيقيم حفلة يدعو لها كبار المطربين تستمع إليهم ، هى جالسة بين النساء، يفصلهن عن الرجال ستارا.

ذات صباح انتهى هذه كله: داهم رجال الشرطة القصر، استولوا على كل ما كان فيه، وضعوا أموال الرجل تحت الحراسة، ومن السجن أرسل لها ورقة الطلاق، كما سقط مراد ليرتفع الحسينى، سقط الحسينى ولم يرتفع أحد.

دائرة تامة اكتملت: بدأت بعمر وانتهت إليه. وهى الآن لم يبق لها سواه، وهو يعرض عليها الزواج الذى تأجل أكثر من ربع القرن. هو وحده الذى يعرف حقيقتها منذ كانت ضائعة تبحث عنها فى شوارع الأسكندرية وطرقاتها الساكنة... «سوف تتزوج وتطرد بقية الأحلام.. سوف تنسى أنها جميلة، يوماً ما كانت جميلة، وكانت نجمة سوف تتخلص من كان وكانت، سوف تقنعه بأنها زوجة صالحة، ولن يتركها وحيدة...».

البديل الآخر: الضياع فى متاهات البؤس والوحدة والإدمان. وهذا ما انتهت إليه «ست الحسن والجمال» بين الشطار.



ولعل السيناريو الوحيد الذى أجاد عمر كتابته هو الذى يحكى حكاية دنيا والمشكلة أن

حكايتها حمالة أوجه، وهى يمكن أن تكون ضحية أو جلادة، شهيدة أو عميلة، متواطئة مع مراد أو متآمرة عليه، مع الثورة أو ضد الثورة. يمكن أن تكون أى شئ، ويمكن أن تكون هذا كله معاً. وهما يناقشان السيناريو قال له المخرج يوسف كامل: «اسمع يا عمر ما رأيك فى أن تجعلها رمزاً لمصر؟» أجاب عمر: «أى رمز يا يوسف؟ اتريد أن يشتمنا الناس؟ إنها أوهام وأكاذيب...».

ونحن كذلك - لا نقول أن دنيا رمز لمصر، فما أسخف هذا القول، لكن المؤكد أنها تتجاوز خصوصيتها وسماتها الشخصية لتقترب من دلالات أعم وأشمل: ليس مصادفة أن تتخلى عن عمر وهى تطارد الحلم الأمريكى وأن تنطلق فى عربة «الثورة» التى يقودها مراد، وحين يسقط لا تسقط معه، يحميها جمالها حتى يستولى عليها الملتحون أصحاب شركات الأموال، وحين ينعم عليها بوسام الفنون يمنعها رجال الأمن من الدخول لتسلمه، ولا يبقى أمامها سوى أحد اختيارين: إما عمر، وإما الوحدة واليأس والإدمان والجنون.

المرة الوحيدة التى التقت فيها بعبد الناصر، وبعد أن تحدثت إليه، دارت برأسها هذه الخواطر: «لو أن اللقاء حدث فى زمان آخر، لو أن ذلك الرجل الذى يقول إنه من الصعيد وابن موظف بسيط، فى واحد من تلك الشوارع التى بحثت فيها لأنجبا نسلاً نادراً من الجمال والقوة، لكنها قبل أن تلتقى به عبرت سنوات وأحداث: قبول مؤقت لعمر، وانتاج أمريكى وأفلام، ومراد يزعم أنه يحميها ويحمى نفسه... فلما التقيا كان بينهما مراد...».

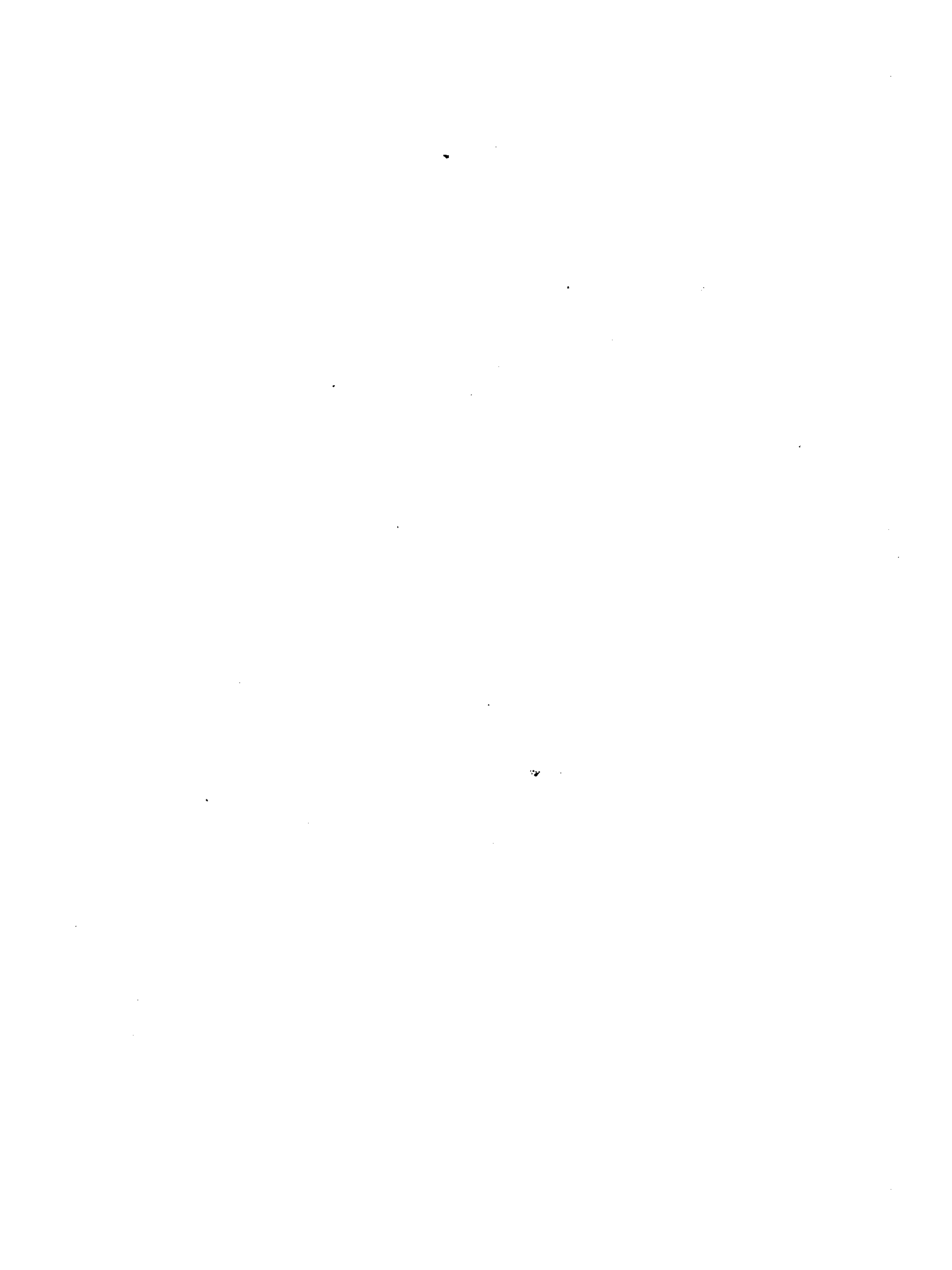


عند هذه الحدود تقف دنيا: واحدة من جميلات فتحى غانم ومثل سامية سامى وزينب الأيوبى، يرمى بها جمالها إلى الخير والشر، يقودها إلى النعيم وإلى الجحيم، يصعد بها ويهبط، لكنه يبقى دائماً تعيينها لوجودها، يبقى حقيقتها بالذات.

فى مواجهتها يقف مراد: تنويع آخر على ضباط يوليو، يقدمه الكاتب المولع بالتاريخ الفنى، على نحو ما قدم - من قبل - الضابط أحمد دياب الذى التقت به زينب يوماً وهى تسعى إلى العرش.

وتبقى هذه القدرة على تقديم شخصيات يلتقى فيها التكثيف والتفرد معاً، من أثمن قدرات الروائى الكبير.

١٩٩١



ثلاثية «حكاية بحار»
أو ثلاثية الابن الأبدى

حنا مينه (المولود فى ١٩٢٤، على الأرجح) عميد الروائيين السوريين، وأحد أهم الروائيين العرب فى جيله. كانت روايته الأولى «المصابيح الزرق»، ١٩٥٤، حدثاً فى الرواية العربية، على ما شابها من أوجه ضعف وقصور، وحين صدرت روايته الثانية «الشراع والعاصفة» (كتبت فى ١٩٥٨ ونشرت فى ١٩٦٣) أكد حنا وجوده الروائى، ولعل أهم ما قدمته للرواية العربية أنها تركت الأرض متجهة نحو البحر، لتقدم لنا «حكاية بحار» عربى، تجسدت بطولته فى قدرته على مواجهة الريح والعاصفة، والانتصار عليهما، كان هذا الانتصار جوهر وجوده بالذات، بعدها نشر حنا «الثلج يأتى من النافذة» ١٩٦٩ و «الشمس فى يوم غائم» ١٩٧٣، و «الياطر،» ١٩٧٥، وعملين من أدب السيرة الذاتية هما «بقايا صور» ١٩٧٥، و «المستنقع» ١٩٧٧.

وفى سنوات الثمانينيات صدرت لحنا مينه الأجزاء المتتالية من ثلاثية حكاية بحار: الأول بالعنوان نفسه فى ١٩٨١، والثانى بعنوان «الدقل» فى ١٩٨٢ ثم «المرفأ البعيد» فى ١٩٨٣. بعد هذه الثلاثية - التى تتجاوز صفحاتها الالف صفحة - نشر حنا رواية جديدة هى «ربيع وخريف» فى ١٩٨٤، وهى آخر أعماله فيما أعرف (*).

ومن تابع هذه الأعمال يستطيع أن يَهْجِس أهمية هذه الثلاثية بينها، ومن قرأها قد يتيقن هذه الأهمية. لقد ظل حنا مينه سنوات طويلة يفكر فيها ويخطط لكتابتها ويحدث

(*) لحنا مينة -عدا الاعمال التى ذكرت - عملان عن حرب أكتوبر - تشرين ٧٣: "المرصد" وهى مزيج من العمل التقريرى والتسجيلى والروائى عن معركة خاضتها فرقة من الجنود السوريين للإستيلاء على موقع حصين يشغله مرصد فوق قمة جبل الشيخ، ثم "من يذكر تلك الأيام" بالإشتراك مع الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة فى سوريا - وهو مجموعة فصول عن الحرب ، كما ان له مجموعة قصص قصيرة هى "الابنوسة السوداء " وكتابان عن ناظم حكمت ، وكتاب بعنوان "هواجس فى التجربة الروائية" يضم فصولا كتبها حنا عن اعماله الروائية وبعض الأحاديث التى أجريت معه، وهو كتاب هام فى الكشف عن تكوينه الثقافى والنفسى من جانب، وأفكاره عن الفن الروائى من جانب ثان.

أصدقاءه عنها، وهى - على مستوى آخر من القراءة - جماع أعماله، أو تلك البللورة التى تحتفظ فى وجوهها المتعددة بأهم هواجسه حتى تكاد شخصياتها وأحداثها وأماكنها وخواطر أبطالها أن تَرُدّك إلى أدبه كله، وهى عندى - وعلى مستوى من مستويات الفهم والتفسير - أكمل تعبير وأكثره تفصيلاً عن هذا الموقف المثلث الذى يتردد دائماً فى هذه الأعمال أعنى هذا الموقف «الأوديبى» المشهور- لو أحببت هذا التعبير - الذى يتخبط فيه الابن بين أبيه وأمه بكل التجليات والصور التى يتخذها القطبان، وبكل أشكال الصراع والاستخذاء الصريحة والمضمرة التى تتخذها الأطراف فى هذا الأتون الذى لا ينطفئ أواره، ولا تفلح السنون والتجارب فى تهدئة لواعجه، بل إنه - فى هذه الثلاثية، وطوال الألف صفحة - يكاد يشغل معظم الساحة الروائية، ويصيب بنيرانه شكل الرواية فيكاد يفجره، ويدفع إلى فُحْش فى التصور وعرى فى اللفظ لم يسبق إليه الكاتب من قبل، ويلّح على مشاعر القارئ إلحاحاً قد يدفع المتعجل للتوقف عن مواصلة القراءة. دع الآن الثرثرة، والتزيد والإطناب والإسهاب وتسلل الكاتب - تسللاً مكشوفاً - خلف أبطاله، فهذا من مألوف ما يعتاده قارئ حنا مينه، وإن اختلفت حظوظه من عمل لآخر.

هذا سعيد حزوم، البحار الذى تجاوز الخمسين يتذكر. والرواية هى هذه الذكريات. بعبارة أخرى: إننا نتلقى العمل كله من خلال بطل واحد، يحدد وعيه مسار العمل، فلا نرى الكون إلا بعينيه، ولا نرى الأبطال الآخرين إلا من منظار حبه أو كرهه، شبقه أو حقده، وأهم من هذه العواطف موقفه منه: بالاستخذاء أو التمرد، الانصياع أو القبول. ولا شيء يحدث فى الحقيقة: إنما هو سعيد من يتذكر حياته: طفولته فى مرسين، صباه وشبابه فى اسكندرونه، ورجولته فى اللاذقية، ويقودنا إلى ما يشاء هو أن نقف عنده، ويتجاوز ما لا يشاء لنا أن نعرفه، وهو وحده دائماً، فى طفولته لا نرى سوى صورة الأب المضخمة المكبرة أولاً، وصورة الأم الخانعة المستسلمة فى كنفه ثانياً، يبدو الإخوة والأخوات فى هذا التكوين العائلى غائبين، لا نرى أحداً أو نعرف أحداً، هم - بالمنطق النفسى - زائدون عن الحاجة، هم منافسون محتملون فى التوحد بالأب وفى البحث عن صورة بديلة للأم. ولهذا فهو يستبعدهم بضربة واحدة، كى يبقى - بعد أن جاوز الخمسين - هو الابن إلى الأبد، ولكى يبقى هذا الابن الأبدى يتحتم ألا يصبح أباً، لهذا يسوق إلينا فى - سطر واحد - هذه المعلومة: «إنه حين تزوج لم ينجب أطفالاً، كانت زوجة عاقراً، ولم يقيض له أن يرى طفلاً من صلبه يوماً..» (١، ص ٦٠-٦١)، ولأنها ذكرى مخاتلة، يعود لها مرة أخرى قرب نهاية الجزء الثالث على نحو آخر: «وزواجه كان عقيماً فلم ينجب، بسبب ما أصابه من أمراض جنسية خلال تجواله الطويل» (٣، ص ٣٤٣).

يتقدم الأب صالح حزوم فى أول الفصل الخامس من الجزء الأول، ويظل يصحبنا حتى الصفحات الأخيرة من العمل كله، على هذا النحو الاحتفالى يتقدم إلينا فى وعى الابن: «كان والده بحاراً أيضاً، لم يكن ريساً، لكنه كريّس، كان محترماً ومحبوباً، حين تقول صالح فكأنك تقول عريس البحر الشجاع، إنه تتوج بزهور القاع البيضاء واستوى على متن

الموج كملك عن جدارة...» (١، ص ١٤٣)، وهذا الفصل كله مكرس لتكديس كل الفضائل على صورة الأب: الرجولة، الشهامة، النخوة، القوة الهرقلية، الزعامة الشعبية، مناصرة الضعيف وكراهة الظلم، ثم التضامن مع أهل حيه ومدينته، وخوض صراع قومي ووطني وطبقي أيضاً. في مرسين حيث كان الصراع بين الأتراك والعرب، دخل الأب السجن أثر صدام بين العرب والأتراك، وخاض صراعاً آخر في النهر حين نزل وسط العاصفة واندفاع السيل كي يقطع الحبل الذي يربط السفن الصغيرة على المرفأ وينقذها من الغرق، إنه الصراع ذاته الذي خاضه الطروسي من قبل في «الشراع والعاصفة». وعلى هذا النحو ختم حياته في النهر ختاماً مجيداً ومضى يعمل في البحر، وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى وقيام حكم الملك فيصل في سوريا رجع الأب مع من رجع إلى الوطن ليقيم في اسكندرونة، وجاءت سنوات الثلاثينيات بالجوع والبطالة فرجع الأب قائداً شعبياً يخوض الصراع ضد فرنسا، ويحمل هموم البحارة الجياع، ويلتقط حنا مينه حدثاً عابراً من «الشراع والعاصفة»، كان بطله بحاراً اسمه فؤاد المرسيني ليصبح هو اللحن الأساسي الذي ينتظم كمّ الكلمات الذي يكون ثلاثية «حكاية بحار، وهذا ما جاء عن المرسيني: «نزل إلى السفينة الغارقة قرب الميناء، يسبح ويغطس وينزع صفائح الكاز من جوفها فيعومّها ويعطيها للبحارة الفقراء يبيعونها ويفرجون ضائقتهم. لقد نزل فؤاد إلى قاع السفينة الغارقة مرة ولم يستطع الصعود، أضاع الطريق وهو تحت الماء فمات مختنقاً، ولما أخرجوه في اليوم التالي بكى جميع البحارة، وشيعوه وهم يتحسرون..» «الشراع والعاصفة، ص ٢٥٧».

الفرق يتسق مع القراءة التي نقدمها لهذا العمل: إن صالح حزوم - الأب الكلي القدرة - لا يموت، لقد نزل إلى قاع السفينة ولم يخرج، ونزل الابن يبحث عن جثة ابيه، فلم يجدها، ورجع بجثة أخرى، وبقي صالح حزوم حياً لا يموت، وظل الابن الأبدي يبحث عن أبيه، حتى في الصفحات الأخيرة من الثلاثية، واضح أنها في أوائل السبعينيات (حين حدثت حركة التصحيح في سوريا) يقول سعيد بصوت حاسم النبرات: والدي حي، وأنا ذاهب للبحث عنه...» (٣، ص ٤٠٧).

هذا الأب الأسطوري بحاجة لأمرأة أسطورية كذلك. امرأة جديرة بفيض الرجولة الذي كان، هنا تتقدم كاترين الحلوة كي تصبح هي محور العمل كله، فيها استجمع حنا مينه كل قدراته، - التي يحركها اشتهاء عنيف واحتقار عميق للمرأة في الوقت ذاته - ليرسم صورتها، ولتبقى - حتى الصفحات الأخيرة - مركز خواطر سعيد واشتهاءه الداعر وموضوع نجواه التي لا تتوقف، في صحوه وسكره، في حله وسفره، على ظهر السفينة في البحر أو على مقهى في الميناء. إن كل الأحداث الخارجية لا تعنى سعيد حزوم ولا يأبه بها أو يقف أمامها، لكنه ما أسرع ما يعبرها كي يصل سريعاً إلى مركزي الجذب: الأب وكاترين: كاترين كانت عشيقة الأب، وكانت عاهرة كذلك - لابد أن نتوقف هنا لنشير إلى أن هذه صورة متواترة عند حنا مينه، ويكفي أن تتذكر أن عشيقة الطروسي في «الشراع

والعاصفة» كانت عاهرة، وامرأة القبو فى «الشمس فى يوم غائم» - وهى الجائزة التى يحصل عليها الفتى - الابن فى النهاية - كانت كذلك، وعلى مستوى السيرة الذاتية، أعنى «بقايا صور»، كانت زنوبة - عشيقة الأب الموضوعى - عاهرة. إنما هذا وجه من وجوه تعهير المرأة، وسنرى وجهاً آخر فيما يلى. يقابل صورة العاهرة صورة الأم الموضوعية المستسلمة، والمتطامنة لظل الرجل - الذكر - الأب مثل «دجاجة مُبْتَلة» وهذا وصف حنا للأم فى «الشمس فى يوم غائم» - وصورة الأم فى جزئى «السيرة الذاتية، وهنا سعيد يقول عن أمه بوضوح: «رجولة والدى كانت مظلة كبيرة تخيم على البيت، وهى تحت هذه المظلة قبرة تسبح بحمد الله مرة وبحمد أبى مرة، إن صوتها لا يجوز أن يرتفع على صوته، وهيبته تبعث فيها انفعالاً لمجرد أن يترامى خياله لها، ومع أنه ما كان يضربها أو يشتمها، فقد ظلت شخصيته طاغية بالنسبة إليها، ومحبوبة منها، إلى درجة العبادة، كان يكفيها أن تكون زوجة صالح حزوم» (١، ص ٢٣٤). ونحن نعرف - فى أدبيات التحليل النفسى - صورة الأم العاهرة - كميكانيزم يحل الموقف الأوديبى، بأن تتجه عواطف المحبة الخالصة والتقديس نحو الأم العذراء، لينفصل الجانب الجنسى الدنس عنها، ويتجه نحو العاهرة.

غير أن الجديد الذى يقدمه سعيد حزوم هنا هو أنه يقيم علاقة جنسية مع كاترين ذاتها، وأن هذه العلاقة قد سعى إليها الطرفان، وإنهما قد استمرا فى ممارستها، وإن ظلت قيادة هذه العلاقة، وصلها أو قطعها، بيد صورة الأم. لا يهم الآن تلك الأسباب الملفقة التى تبقى على كاترين فى اللاذقية، واتصالها بعائلة صالح حزوم، المهم أن سعيد يلتقى بها، وهى متزوجة بالريس عبدوش الذى سيعمل على مركبه، وأنها تعطيه كوفية أبيه كى يعتمرها، وتكشف عن فخذها لتغريه، ها هو يعترف بعد خروجه من بيتها: «لا يمكن مقارنة كاترين بأية امرأة أخرى، نوع خاص من النساء، فريد، نادر.

هذه هى اللؤلؤة التى يغوص لتحليها البحارة... وسواء كان انكشاف الفخذ مصادفة أم تدبيراً، فإن الحادث بذاته لا يعنى أنها ترغب فى ... أو ليس تأكيدها على حب والدى دلالة على أنها لا تفكر بغيره؟ يمكن أن تعشق الأب والابن معاً؟ أن تنام معهما وتعطى مفاتنها لهما معاً؟.. ما يكون شأنى غداً عندما يعود والدى؟ ويعرف أننى أثمت بحبيبته بأى وجه أقابله؟ وإذا فتنت بها وأغوانى جسدها، أتنازل لوالدى عنها؟ يتنازل والدى لى؟ تقوم حرب بيننا؟(٢،ص ٢٨٠ وما بعدها). هذا الاعتراف الفج والمباشر إنما هو انبثاقة لا شعورية استطاعت أن تتحدى الرقابة الواعية، ورغم محاولة الابن - الذى تخطى حاجز المحارم بالنية ثم بالفعل - أن يُبْعد عنه الشعور الفادح بالذنب، عن طريق اسقاطه عليها هى، بمعنى أن هذه كانت رغبتها، إلا أنه لا يفلح فى محوه فينبثق فى هذا النشيد النثرى الركيك - ذى الطابع الانجيلى - الذى يفتتح به الفصل التالى: «... رهبت اكتشاف السر وافتضت بكارته هى.. لا تلعنها إذن، بل نفسك العن.. العن نفسك يا سعيد.. العنها بغير تردد...إلخ» ويتخايل له السفر على مركب الريس عبدوش خلاصاً من هذا الشعور، ويتشكك الريس فى

العلاقة بين أمرأته وسعيد (ونحن لا نجد بادرة واحدة تبرر هذا التشكك، لكنه يتسق مع قانون اللاشعور: إن الرغبة تساوى الفعل)، وحين يسافر معه تتعرض المركب لإعصار يحطمها، ويهبط ركابها جميعاً إلى قوارب الإنقاذ، ولا يتبقى وسط اللجة والإعصار غير سعيد والريس الذى يُصِرُّ على أن يهبط سعيد أولاً. وحين صار سعيد فى منتصف الطريق إلى قارب النجاة قطع عبدوش الحبل، وهو «يفح كأفعى: لنغرق معاً يا سعيد، أنت فى البحر وأنا على ظهر المركب.. هكذا لا تكون كاترين الحلوة لك ولا لى. وهكذا تتحقق العدالة بيننا...» (٢، ص ٣٣٣).

على هذه الكلمات ينتهى الجزء الثانى من الثلاثية، ليبدأ الثالث - مباشرة - بهذه الكلمات: «أنا لم أمت فى تلك العاصفة أيها البحر.. ضاجعت الموت على فراشك (...) وتقرر مصير كاترين الحلوة: أنها لى. لعنة أبوة أبد الدهر...» وتبدأ دورة ثانية: تتزوج كاترين من الريس زيدان ويدعى سعيد للعمل على مركبه، مرة ثانية: لا تهم تلك الأسباب الملفقة التى تؤدى لخلق هذا الموقف، المهم أن سعيد يعود كى يصبح عشيق كاترين، وعاملاً على مركب زوجها، ومرة ثانية أيضاً يسقط الرغبة عنه إليها هى: «نظرت فى عينى ونظراتها كانت مشتعلة مفترسة، وبجملة واحدة انهت الحديث: - العشيق لا يحلو إلا مع الزوج» يلى ذلك مباشرة اعتراف ثان يربط كاترين والأب: «كان هو أنا.. كان فى ذاتى.. كان عائلتى، كان معلمى ومثلى الأعلى، وكانت هى تملك على نفسى وتستثير ذكرياتى وتربطنى إليها بحبلين من فولاذ، وتشدنى برغبتين جامحتين: الهوى والشهوة..» (٣، ص١٢٠- ١٢١).

ولقد مضى سعيد فى تعهير كاترين إلى الحد الذى يدفعها دفعاً إلى الاعتراف، فها هى تقول مرة: «أنا امرأة شقية.. أدمنت الجنس إدماناً، ولأجله تعاطيت قتل الرجال وقتل نفسى...» (٣، ص ١٢٦). وها هى تمضى أبعد فى تعهير ذاتها: «كاترين الحلوة قالت لى، حين أشرب يندفع الكحول إلى القسم الأدنى من جسدى، احس أن ذلك الجزء يتململ. ينتشى- يتشهى... عندئذ يستطيع أى امرئ أن يقتادنى على السرير، شهوتى تغلبنى فى هذه الحال... ذلك الجزء يسكر مباشرة، تأثير الكحول فى العادة يصعد إلى فوق، وعندى ينزل إلى تحت...» ويكون تعليق سعيد فى خواطره: أية قابلية ماخورية فى هذه المرأة؟ (٣، ص ١٦٣) وما أكثر الكلمات المشابهة التى يصفها بها سعيد، فهى عاهرة، وقحة، وبغى بالدم، وكبيرة العاهرات...الخ.

وليست كاترين وحدها هى التى ينصرف إليها تعهير المرأة فى رواية سعيد حزوم لكنها هى التى حظيت بالنصيب الأوفى، ثمة أيضاً تلك الحادثة التى يرويها عن اغتصاب امرأة أسيوية فى أحد محلات التحف بميناء «بلد أسيوى نال استقلاله وغير نظامه منذ عشرين عاماً أو أقل...» - تفهم من قرائن متعددة أنه يعنى الصين - حين يدخل سعيد - الذى يهوى التحف وينفق ماله فى شرائها - المحل الوحيد الذى يجده مفتوحاً فى يوم عيد، ويهدد

المرأة بخنجر، ثم يغتصبها، وأسوأ من واقعة الاغتصاب ما يتبعها: «وحين عدنا من تلك الغيبوبة الرائعة كنا أقرب إلى بعضنا وقد زال الحقد من العيون، وليس هذا فقط، بل إنها أيضاً فتحت الصندوق، وتناولت هذا الخاتم الذى فى يدى والبستنيه وهى تنظر فى وجهى نظرة معبرة، نظرة تقول: هذا تذكار منى...» وبعد أن نال مكافأته على الاغتصاب رجع يتغنى منتفشاً مزهواً: «كانت السعادة التى غمرتنى وأنا على الباخرة غير عادية، احسست أننى ولدت من جديد، وأن عمراً إضافياً قد كُتب لى، وأن الدنيا جميلة رائعة من حولى، والبحر فى المدى البعيد خارج المرفأ يبتسم لى، وأن حظاً طيباً قد واتانى هذا اليوم...» (واقعة الاغتصاب هذه مروية - حتى أدق تفاصيلها - فى فصل كامل يستغرق ستاً وثلاثين صفحة، ١، ص ص ١٠٦-١٤٢).

يكتب چورج طرابيشى تعليقاً على واقعة الاغتصاب هذه: «إن الفعل الاغتصابى، الذى هو فعل اعتداء من إنسان على إنسان، فى لحم لحمه يخالف قانوناً أساسياً من قوانين البطولة.. فالبطولة فى التعريف ما هو خارق للإنسانية، لا ما هو معاد لها، وفعلة كالاغتصاب، مذلة للنصف المؤنث من الانسانية، فى لحم لحمها، ومؤسسة لعلاقة القوة والعنف المطلق فى قلب علاقة الحب، تحبط سلفاً أى عملية تماه مع «البطل» المغتصب.. وتنتصب حاجزاً منيعاً بين القارئ وبين التعاطف معه» (*). غير أن هذا النمط الاغتصابى هو ما يميز نظرة سعيد حزوم - ونظرة خالقه وصاحبه - إلى العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة، وقد اختزلت تماماً إلى العلاقة بين ذكر وأنثى، وليس هذا فقط، بل هى أحياناً ما يتم المزيد من اختزالها كى تصبح مجرد علاقة بين أعضاء جنسية، لا أكثر، وما هذا الغزل المتكرر، والمناجاة التى لا تنقطع لفخذ كاترين سوى دليل على تدخل الرغبات النفسية - الجنسية كى تؤدى لتشويه الكائن الانسانى باختزال دلالته كلها فى عضو واحد، وهذا مثال يتكرر مراراً: «... البحار له امرأة أخرى، فخذها جميل أبيض مستدير مثل ناب الفيل. امرأة مثل كاترين الحلوة ولها فخذ كفخذها... ترى يوجد فى العالم فخذ كفخذها؟.. من أغراك بعشق الفخذ؟... داء مكتسب هذا أم داء وراثى؟ (٢، ص ٢٨١)، ورغم علاقته بكاترين فما أكثر ما يتصور أنه يغتصبها، وهذا أيضاً مجرد مثال: «الآن لا يوجد أحد بالبيت... على أن ألاطفها، إذا رضيت ملكتها، قطعت رحمها، جعلت جسدها أزرق، عضضت شفتيها حتى الادماء.. وإذا ظلت مغاضبة استفززتها وضربتها...» (٣ - ص ١٦٧).

هذا الاختزال لدلالة الكائن الانسانى يعكسه حنا مينه فى العلاقة الثانية المفتعلة والهشة التى يجعلها لبطله سعيد حزوم، امرأة رأته فوق سطح القبو الذى يسكنه فى اللاذقية عارى الجذع فهامت به وأحبته على رغمها، وأرسلت الصبى الأسود الذى يعمل فى خدمتها يقوده إلى فراشها، وكان اللقاء الجنسى الأول بينهما مشهداً فاحشاً آخر (٢، ص

(*) أنظر دراسة جورج طرابيشى عن حنا مينة "عبادة الرجولة" فى كتابه " الرجولة وأيديولوجية الرجولة فى الرواية العربية" ١٩٨٣.

١٦٨-١٧٤)، وهو لا يكتفي بهذا اللقاء المجانى الذى يأتيه دون أى جهد من جانبه، فيدخل معها فى معركة تحدٍ جنسى، يُهْزَم فيها، وحين تحاول أن تدارى جرحه يصل ذروة الموقف الذى يهواه ويتوق - لا شعورياً - لتحقيقه: «وبصوت أبح متهدج، ينطوى على رغبة قاتلة فى قهر ذلك الجسد الواهى بالكلام، بعد أن عجز عن قهره بالفعل، قال لها: يا عاهرة وكان جوابها صاعقاً بارداً مذلا، عبرت عنه برفسة من قدمها فى صدره وهى تقول له: «قم.. أنت لست برجل...» وللفور رنت صفعة على خدها، صفعة مدوية...» (٢، ص١٩٧).

إن هذا مشهد نموذجى لرجل لا يرى فى العلاقة بين الرجل والمرأة سوى علاقة قهر من جانب، واستخذاء من الآخر، وإن عجز الرجل عن قهر المرأة بقضيبه، فليقهرها إذن بالصفعات المدوية والسباب الفاحش، ومن عجب أنه راح فى خواطره - بعد هذا - يَسِمُ هذه المرأة بالطهر، ويسم كاترينَ بالعهر، ويرى نفسه فى صراع بين الطهر والعهر، بينَ النهد والفخذ!.

طيب - قُتل الريس زيدان ونُسفت المركب التى يملكها، ونجا سعيد طبعاً، بعدها تزوجت كاترين من «ريس» ثالث، يونانى هذه المرة ورحلت معه، وأصبح على سعيد - وقد انهار ضلعا المثلث الأبدى - أن يبحث عنها كما يبحث عن أبيه، وخرج يعمل فى البحر، لكن ما يلفتَ النظر هنا - وما يجعل الأمر أقرب لحالة مرضية - هو أن الخبرة الوحيدة التى يعرفها بالمرأة، ويفرد لها الكاتب صفحات قرب نهاية العمل كله، خبرة عصية على التصديق: فى مقهى على أحد موانى أمريكا اللاتينية تلتقطه امرأة وزوجها، ويقودانه إلى بيتهما، ليضاجع الزوجة، وزوجها ينظر من ثقب الجدار، يمارس لذته الشاذة حتى الانتشاء، وفى الليلة التالية تكرر ما حدث «وكان معه رفيقه عمر» وبعد الشراب تناوبا عليها حتى الصباح حيث خرجا شلوين محطمين، وقررا ألا يعودا أبداً، لكن روزا جاءت إليهما، وفى غرفة عمر فى الباخرة مارست الحب مع عدة بحارة، ولما فرغت منهم سألت - ألم يبق أحد؟ - لم يبق سوى الطباخ.. قالت بغلمة مرضية: - ايتونى به...» (٣- ص ٣٣٨).

هكذا يبلغ حنا مينه ببطله سعيد حزوم - المشحون بطاقة نرجسية هائلة - أقصى درجات تحقير المرأة وتعهيرها.



إذا كان هذا حال المرأة، فما حال الرجل فى «حكاية بحار»؟ سنرى الميكانيزم نفسه وهو يعمل: الأب - كلى القدرة، الذى تُنسب إليه كل الفضائل، والذى يفيض وجوده فلا يترك لابنه سوى أن يتخذ منه موقف الخضوع والاستسلام - ينقسم فى هذه الثلاثية إلى الصورتين النموذجيتين للأب: الرئيس وصاحب العمل من ناحية، ثم المعلم (المناضل) من الناحية الأخرى. فى الفئة الأولى يتوالى الريس عبدوش، الذى غرق، والريس زيدان، الذى نسفت مركبه وغرق معها، وفى المرتين نجا سعيد، وفى المرتين كان الموقف الأوديبى يتحقق كاملاً:

إنه عشيق لزوجة الريس، حتى حين يخرج إلى باخرة يقودها ريس إيطالى، كان لابد للابن - الذكر أن يتحداه، وأن يوقع به الهزيمة أيضاً، فبعد أن ينجح القبطان أرتورا فى تجنب الإعصار والانتصار عليه، يتحداه سعيد ويهزمه... «وانتهت الحلقة لهذا اليوم.. وقد فهم الجميع أن الفائز فيها هو سعيد، وأن أرتورا نال نصيبه من الإهانة» (٣، ص ٣٠٠)، لكن الابن المتشوق للتماهي، لا يمكن أن يترك الموقف مع الأب ينتهى بالقطيعة، فيجعل القبطان هو الذى يصالحه، ويشرب معه، ويطلب منه أن يحدثه عن كاترين!

الصورة الثانية يمثلها: «المناضلون» و «المعلمون» الذين يتحولون إلى أبواق «للكاتب» تقدم التقارير عن الأوضاع السياسية فى سوريا وفى العالم، نحن لا نعرف أياً منهم معرفة حقيقية، كل ما نعرفه هو التحاليل السياسية التى تنتمى - مباشرة - إلى وعى المؤلف، وأهم هذين اثنان: قاسم فى الجزئين الثانى والثالث وسيد فى الجزء الثالث: بعد انتزاع اللواء وتولى رجال الكتلة الوطنية الحكم فى سوريا يستدعى المؤلف «قاسم» كى يقدم لنا التحليل السياسى التالى: «من هى الكتلة الوطنية؟ مجموعة من زعماء الإقطاع والبورجوازية. وليست الكتلة حزباً سياسياً ذا برنامج أو عقيدة وطنية محددة.. نحن معهم ضد الاحتلال الفرنسى، ولأجل جلاء تام، ولكن حذار من المساومة، ثم أن الكتلة بمفردها لن تستطيع شيئاً، عليها أن تتعاون مع الأحزاب الأخرى العقائدية خاصة، وهى تملك نفوذاً ليس للكتلة بين العمال والفلاحين والمثقفين والطلاب... إن لها برامجها فى الوحدة العربية والتحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى. لقد آن الأوان لطرح موضوع العدالة الاجتماعية على بساط البحث... إلخ، (٢، ص ٢٠٧)، وسيظل قاسم موجوداً، تحت الطلب، يقدم لنا تحليلاته للحرب العالمية وأحداثها، وكلها تقارير جافة، لا تشكل سلوكاً ولا تدفع لحدث.

الطريف هنا أن الكاتب يقدمه لنا فى تلك الصورة القديمة للمناضل، والتى لا تختلف كثيراً عن «المتشرد صاحب القضية» وهو يريد أن يلوذ به ويشكو له همومه، ذات الطابع الجنسى: «أنا بحاجة إلى إنسان أبثه شكواى وقد كان هذا الانسان قاسم لو لم يكن قلبه حجراً، قطعة حديد، لا يعرف المشاعر ولا يقدرها، إنه يصدر أحكامه ببرود قاتل. أحكامه صدئة كالنحاس.. أفعل كذا ولا تفعل كذا... عش بين العمال.. ناضلوا ضد أصحاب الأعمال... ابتعدوا عن الزعماء، قاوموا فرنسا.. هذه هى معزوفته وأنا أعرفها...» (٣، ص ٦٣) وهو متجول ابداً على الشاطئ فى ثياب رثة، بلا زوجة ولا أولاد ولا عمل ولا مقر، يكشف عن هويته أخيراً، بأنه من «حزب العمال والفلاحين (٣، ص ١٤٤)، ونحن لا نقترب ابداً من هذا «المناضل» ولا نعرفه ولا نرى منه شيئاً أو فعلاً، كل ما نسمعه منه «طق حنك» يحلل فيه الأوضاع السياسية، المحلية، والدولية، بل يحاول كذلك أن يشرح لسعيد تطور المجتمع الانسانى، منذ كان الانسان يعيش على الثمار البرية.. حتى قامت دولة «المسكوب» التى تمنع الظلم والاستغلال، وكذلك ستمنع الحروب فى المستقبل! (٣، ص ١٨٢ وما بعدها). وبعد قاسم سيأتى سيد الاسكندرانى يكمل الشوط على ظهر الباخرة عبر المحيط فيقول له إن «عمال الاسكندرية وعمال اللاذقية واحد... قبضتهم واحدة وعدوهم

واحد» (٣، ص ٢٤٩)، وحالما يقول له هذه الكلمات ويعرف سيد أن «أيار» هو «مايو» وأن العمال هنا وهناك يحتفلون به، تصبح العلاقة بينهما، أكثر من علاقة بحر، أنها علاقة قضية!..

حتى حين ينهار سعيد حزوم فى لوثة وهو يهذى بذكرياته مع كاترين ويُنْقَل إلى مستشفى الأمراض العصبية، سيجد هناك من «يؤدلج» له أيضاً: مريض مثقف سيروح يحدثه عن «الامبريالية والصهيونية» - لاحظ أننا الآن فى نهاية الستينيات وبعد حزيران - وسيقول لنا المؤلف من ورائه وبلسانه، إن المعركة صعبة، صعبة وطويلة، بطول عُمر الرجعية العربية التى تتواطأ مع أمريكا... أما اسرائيل التى تحتل فلسطين وترغب فى احتلال البلاد العربية فهى عدونا المباشر... وقضية فلسطين قضية العرب المباشرة...إلخ الخ (إن الثرثرة الدائمة بين سعيد ووليد ناهض تشغل حوالى العشرين صفحة: ص ص٣٨٠- ٤٠٠).

إن هذا النمط من العلاقة الاتكالية هو ما يميز علاقات سعيد حزوم، الذى لا نكاد نرى له صديقاً، حتى عمر - البحار الذى يغريه بالسفر ويصحبه، والذى كان جديراً بأن يكون صديقاً - يأخذ منه سعيد ذات الموقف: «تركت لعمر أن يُسَيِّرنى كيف شاء، أن يُدَبِّر أمره وأمرى، صوت - باحساس صادق - تابعاً له، من دونه لا أقوى على شئ، كبر فى نظرى، هذا مرشدى ودليلى..» (٣، ص ٢١٦)، وحين خرج سعيد إلى الدنيا الواسعة - على ظهر الباخرة العابرة للقارات - لم ينس شيئاً ولم يتعلم شيئاً، وهو يصف لنا الباخرة وبعض الموانى التى أقام فيها وصفاً لا خصوصية فيه، فأثينا مرفأ مثل بقية المرافئ، يوسع من لم يرها أن يقول عنها الكلمات ذاتها: «يا لكثرة البواخر... الصوارى غابة... البواخر قلاع... ضجة للمرفأ، ضجة للحياة فى المرفأ، التحميل، التفريغ، الرافعات، زحمة الناس، البائعون، الشارون، المكاتب البحرية، الشاحنات، السيارات الصغيرة...الخ» (٣ص ٢١٧)، ولم يقل لنا عن سواها من الموانى شيئاً، قضى فى الاسكندرية بضعة شهور، انفقها «فى البحث عن والده» دون أن يذكرها بسطر واحد، وذهبت به الباخرة إلى أمريكا اللاتينية فلم نشهد فيها إلا تلك المرأة التى ضاجعها جميع البحارة، وذهبت به إلى الشرق الأقصى فلم يعد من هناك إلا بواقعة الاغتصاب!. وليس فى جعبته غير كلمات إنشائية مكرورة يصف بها البحر والموج، سواء كان واقفاً على شط اللاذقية، أو هو وسط اللجة فى المحيط، «الريح ذئب والبحر ذئب والمطر ذئب، والبرق المشتعل فى أقصى الأفق يكشف عن قطعان من الذئاب تعوى وهى ترمح بآلاف الأقدام المتوفزة على ذرى أمواج عالية. قال سعيد فى نفسه «هذا ما يدعونه المحيط. المتوسط ليس هكذا، هناك تعرف أين أنت، ترى السماء، النجوم، الزبد الأبيض، وفى النهار تسطع الشمس... (٣ص، ٢٤٠) وهذا آخر ما فى جعبة بحار يزعم لنا أنه قضى أكثر من عشرين سنة على ظهر عابرة تجوب المحيطات!

قلت أننا نتلقى الرواية كلها كذكريات يتذكرها سعيد حزوم وهو يمشى على طول الشاطئ بين طرسوس واللاذقية، هذا يعنى أن الكاتب يحكم قبضته على وعى شخصياته

حتى تختنق ليبقى وعيه هو، وحده، يملأ ساحة الصفحات الألف، بعبارة أخرى: إننا لا نرى شخصيات قد اكتملت لها أسباب الحياة فهى تحياها لحسابها، قدر ما نرى «أبواقاً» تردد ما يقول المؤلف - الخالق - العليم بكل شئ (حتى اللقاء الجنسى الفاحش بين الأب وكاترين، إنما يرد فى خواطر الابن!) لذلك فهو يعود ليذكرنا أكثر من مرة: «أنت الآن يا سعيد على ظهر الباخرة...» أو « سعيد لا يزال يمشى ويتذكر...الخ» والمؤلف يبدو سافر الوجه حين يتوقف ليهجو المرأة (وما أكثر ما يهجوها!) أو يناجى البحر والأرض والسجن والسمك، ايه أيها البحر.. ايه أيتها المرأة.. وبعدها تبدأ غنائيات مكرورة، وحين يحس المؤلف بأنه قد نسى بطله الذى يقدم لنا العمل بعينيه ومن خلاله يستدرك فيعتذر: «والبحار - حتى لو كان متعلماً مثل سعيد لا يعرف أن يحلل الأشياء ويرتبها على هذا النحو... (١، ص ٨٣)، أو: «هذه الأفكار لم تدر فى رأسى على هذا النحو من الوضوح. أننى أترجم عن ذات الصبى الذى كنته، احسب أن هذه الكلمات خطرت لى بدون أن أستطيع التلفظ بها...» (١، ص ٢٤٠)، أو: «هذه الملاحظات تحصلت لى فيما بعد، حين كبرت وصرت بحاراً...» (٢، ص ١١٦).

ولأن البطل - كما أرجو أن تكون هذه القراءة قد أوضحت - محاصر بضلعى المثلث الأزلى، فإن الموقف من هذين (الأب وكاترين بكل صورهما وبدائلهما) هو ما يلّون وجه الحياة، ويتدخل فى تقويم الناس والأشخاص والأفكار. إنه - أعنى هذا الحصار - هو ما يكوّن رؤية سعيد حزوم للعالم، وهو لا يبالى إن كان ما يقوله محتمل الحدوث، بمنطق الواقع أو منطق الفن، فما أكثر الشخصيات الزائدة، المجانية، غير الموظفة فنياً فى عمل يطمح لأن يكون ثلاثية روائية تتناول - من خلال وعى بطلها - حوالى نصف القرن (تبدأ ذكريات سعيد قبل نهاية الحرب العالمية الأولى، وتنتهى بعد بداية السبعينيات).

لكن القهر العصابى الذى يتخبط البطل فى إساره هو ما يدفعه دفعاً إلى تكرار دورات مقفلة فى محاولة لا شعورية - مقضى عليها بالفشل سلفاً - لإيجاد حل لصراع، لا حل له، وعلى سبيل المثال، ما الفرق بين الريس زيدان والريس عبدوش؟ وما الفرق بين كاترين وعزيزة؟ وما ضرورة كل تلك الشخصيات التى يقدمها لنا - فى تفصيل مضجر - فى سجن اسكندرونة؟ بل وضرورة خبرة السجن، أصلاً، إلا كى يستطيع التَنَفُج، بعد ذلك، بأنه سُجن مثل أبيه، لأنه كان ضد فرنسا؟..

إنه يستبعد أهم الأحداث فى كلمات قليلة، ليفسح المجال أمام ثرثرات لا تنتهى، وبوسع سعيد حزوم - فى رغبة طفلية ترى أن الرغبات حقائق - أن يستدعى إليه - وهو جالس فى «كسل ملوكى» على مقهى الميناء مناضلاً يتفلسف ويؤدلج، ومهرباً يتحدث عن حياته، وريساً يتقدم إليه بالتحية والملق، وخماراً يكيل له المديح، ومعركة يدخلها ويخرج منها منتصراً، وعرقاً يشربه، وحشيشاً يدخنه، ثم ينهى ليلته فى المبغى ويخرج ليناجى البحر: أيها البحر.. أين صالح حزوم؟.. كل هذه المحن الصماء فى فصل واحد!

لا يمكن أن يكون «لحكاية بحار» - بكتبها الثلاثة - سوى قيمة «سيكوثرابية» فلعل سعيد حزوم - ومن ورائه خالقه وصاحبه - أن يكون قد ارتاح الآن..

لكننى أزعم أنه لا يزال يوالى البحث عن أبيه، ويحلم بفخذ كاترين الحلوة، ويناجيها بخواطر فاحشة، وقد بلغ من العمر أرذله!

إن «حكاية بحار»: هذا الكم الهائل من الكلمات، تدير ظهرها لكل إنجازات الرواية العربية فى هذه السنوات الأخيرة بوجه خاص.

١٩٨٦

حنا مينه فى «نهاية رجل شجاع»:

ثقل الحديث المعاد

هذا بطل جديد يخرج لنا من قلب العالم القديم، وهو ينتمى إلى أعمال صاحبه الأولى (المصابيح الزرق والشراع والعاصفة بوجه خاص) من حيث أنه يستعيد حياة مدينة اللاذقية فى سنوات الحرب الثانية وما تلاها، وهو - مثل معظم أبطال صاحبه - راوية ثرثار، عليم بكل شئ، نتلقى روايته وروايات الآخرين منظوراً إليها بمنظاره، محددة داخل أطر وعيه الخاص (وقد واجه حنا هنا مأزقاً صغيراً: إن بطله قد مات منتحراً. فكيف يتأتى له أن يروى لنا واقعة انتحاره. وخرج من المأزق بحيلة روائية خشنة: أدخل امرأته - للمرة الأولى والأخيرة - كى تنهى إلينا - فى سطور قليلة - نهاية الرجل الشجاع!)، وهو مثلهم أيضاً يعانى التناقض الداخلى فى صميم وجوده، قد يكون هذا التناقض منافياً للبطولة بالتعريف، لكنه مألوف تماماً فى عالم هذا الروائى، فمعظم أبطاله متناقضون: بين الوعى والفعل. بين ما يقولونه وما يصدرون عنه، بين الصورة المثالية البعيدة المشتهاة، والسلوك الأرضى البآحث عن اللقمة واللذة. فى كلمة واحدة: بين وعى خالقهم وبين وجودهم الحى الممتلئ هم متناقضون.

ويكاد هذا البطل الجديد أن يخلو من أي جديد. ولو أننا رددنا ما قاله وفعله لما قاله وفعله السابقون عليه ما بقى له شىء، وبدا أشبه بمرقعة درويش عجوز، تتنافر رقعها لوناً وحجماً: مفيد - وهذا اسمه، أضاف له لقب «المنتوف» فى البداية، ثم «الوحش» بعد ذلك - أقرب ما يكون لبطل «الياطر»: عملاق خام، عملقته تتمثل فى «قامة طويلة متينة، عريضة الكتفين، ورقبة ثخينة ورأس كبير... وساعدان قويان معضلان، وزندان مفتولان ينتهيان بكفين أصابعهما بحجم قرن الموز، أستطيع بهما أن ألوى الحديد..» والرواية - بعد - هى محاولته أن يشق بهذه القوة الغُفْل سبيلاً لأن يصبح شيئاً فى عالم الميناء. فهو - مثل الباقين - متطلع نحو قدس الأقداس فى عالم حنا مينه، نحو نخبة الرجال - الرجال، الرجال «الزكرت»: موضع خشية الجميع واحترامهم. إنه متطلع نحو امتلاء الوجود، نحو ما يسميه

چورج طرابيشى «عبادة الرجولة».

لكن. مفيد - سواء وهو منتوف أو وهو وحش - عجز عن أن يجترح فعلاً يرفع قامته نحو أولئك الأبطال ويدنيه منهم: لم يستطع أن يواجه العاصفة - وحيداً عارياً، ويخوض الصراع الضارى ضد الطبيعة، من أجل أن ينقذ السفينة الغارقة وصاحبها. ومن أجل أن يحقق ذاته بحاراً اكتسب فى البحر خبرة عمره وجوهر وجوده ، على نحو ما فعل الطروسى فى «الشراع والعاصفة» ولا استطاع أن يتحدى العاصفة المرعبة «من النوع الذى لا يحدث إلا مرة واحدة فى المائة عام»، وينقذ المراكب المهددة بالغرق كما فعل صالح حزوم، الغائب الحاضر فى «حكاية بحار» بأجزائها الثلاثة، ولا هو استطاع - مثل زكريا المرسنلى بطل «الياطر» أن يجهز على الحوت الضخم المحاصر فى الميناء.

عجز بطل «نهاية رجل شجاع» عن اجتراح فعل بطولة من ذلك النوع، أقصى ما استطاعه أن شارك فى عملية سرقة من إحدى السفن الصغيرة الراسية فى الميناء، وهو يوهم نفسه أنه لا يسرق.. «إننى أغتصب، وأعلم أننى أغتصب ما هو حقى، هذا الذى حرمنى المجتمع منه... هذه الليلة لى... وسأفرض هيبتى بقوة شجاعتى...»، وبعد أن أتم عملية السرقة وانسلوا فى الظلام عاد «رائق المزاج، سعيداً، خلياً كسائر عباد الله...» ثم شارك فى معركتين من معارك مقهى الميناء، كال فيهما الضربات وتلقى الضربات، لا دفاعاً عن الآخرين أو من أجلهم، بل لحساب واحد من رؤساء العمل فيه ضد واحد آخر.

تلك كانت حدود بطولته، لكن صاحبه وخالقه يغرق تلك الأفعال الصغيرة فى مستنقع مائع من الإكبار والتمجيد، محاولاً أن يمدد أطراف بطله كى يلائم إطار البطولة الجاهز لديه، أى أن يدخله فى نخبة «الزكرت» التى لم يكف يوماً عن التغنى بها منذ أعماله الأولى، فتفتت بين يديه، وظلت قامته صغيرة، لم تفلح أكوام الثرثرة فى تمديدها.

وهو - مثل بقية الأبطال أيضاً - يرزح تحت نير تكوين نفسى خاص، لم يفلح فيه «المركب الأوديبى» فى أن يجد حلاً سوياً (عندى: لا يزال التفسير الذى قدمه چورج طرابيشى لأدب حنا مينه هو أشمل التفسيرات وأكثرها صحة ونفاذاً. أنظر: «الرجولة وأيديولوچيا الرجولة فى الرواية العربية، ١٩٨٣»، ومن الجدير بالذكر ملاحظتان حول هذه الدراسة الهامة: الأولى أنها مكتوبة قبل صدور الجزءين الثانى والثالث من «حكاية بحار»، ومن ثم يبقى تناول جزئها الأولى بحاجة لإكمال. الثانية أن هذه الدراسة - التى تستغرق أكثر من مائتى صفحة - تمضى بالنقد الأدبى إلى أقصى الحدود المتاحة أمام منهج يعتمد على قراءة «فرويدية» للأعمال الأدبية، فمن الواضح أن هذا المنهج - خاصة حين يتناول أعمال كتاب أحياء - يصطدم بمحاذير و «تابوهات» عديدة). هذا هو الموقف النموذجى يسترجعه مفيد فى حوار دار بينه وبين أمه حين كان لا يزال صبياً فى الضيعة:

- أنا لا أحب والدى..

- يا ويلاه.. ماذا تقول؟ هل يكره الابن أباه؟
- أنا أكره أبى
- وأنا.. هل تكرهنى أيضاً؟
- أنت شئ آخر.. أنت أمى.. أنت حبيبتى، أنت القلب الوحيد فى الضيعة الذى يحبنى بصدق، وأنا أحبه بصدق.

ومثل بقية الأبطال أيضاً يتخذ الحل سبيلاً ملتوياً يتمثل فى عشق العاهرة من ناحية، والاستخذاء، أمام صور الأب وبدائله من الناحية الأخرى. إن «مفيد» - شأنه شأن الطروسى وصالح حزوم والأب الموضوعى فى روايتى السيرة الذاتية، المستنقع» و «بقايا صور» - يتعشق عاهرة ثم يتزوجها. لكننا نلاحظ أن لبيبة لا تشغل ذات المساحة التى شغلتها أم حسن فى «الشراع والعاصفة» أو «إمرأة القبو» فى «الشمس فى يوم غائم» تلك التى أضافت لكونها عاهرة كونها قوادة أيضاً، وإن كان صاحبها يسبغ على عمليها هذين ثوب النضال الطبقى، دع الآن كاترين الحلوة التى تتمدد - عارية - على طول الصفحات الألف فى «حكايةبحار»!.

وتعشق العاهرات - على نحو ما تعرف فى أدبيات التحليل النفسى - أحد ميكانيزمات حل الموقف الأوديبى: بأن تتجه عواطف المحبة الخالصة والتقديس نحو الأم - العذراء. وينفصل الجانب الجنسى الدنس منصرفاً نحو العاهرة.

وبالمقابل تتخذ صور الأب وبدائله الشكلين المألوفين: الرؤساء فى العمل، ثم المعلمين أو الأساتذة. وفى هذا العمل نجد الرئيس يتخذ مظهراً كلى القدرة، ومرة ثانية: لا جديد فيه: ان «عجوز الميناء» هنا هو تماماً ذلك الذى سبق أن عرفناه فى «الشراع والعاصفة»، هو ذاته «أبو رشيد» بملامحه الجسمية والنفسية والسلوكية، بصراعه مع «جماعة الشيخ ضاهر» على السلطة فى الميناء، لكنه هنا ينعزل عن سياقه الموضوعى، ففى «الشراع...» كان الصراع للسيطرة على الميناء دائرة واحدة من دوائر متلاحقة: فى نفس الطروسى صراع بين البقاء والرحيل، وبين الكتلة الوطنية والكتلة الشعبية صراع حول الحكم فى سوريا، وبين الحلفاء والمحور صراع حول المصالح والنفوذ فى العالم، وتتداح دوائر هذا الصراع وتتخذ أشكالاً متباينة، والرواية هى نمو هذه الأشكال المتباينة من الصراع، ما لحق بعضها من هزيمة وما أصاب بعضها من انتصار. أما حين انعزل الصراع حول السيطرة على الميناء من سياقه فقد بدا نابياً، وبدا العجوز كلى القدرة تجسيداً للأب المبادر إلى إيقاع العقاب أو إغداق الثواب بأكثر الطرق فجاجة ومباشرة: يستدعى البطل لمقابلته حيث يقيم داخل الميناء: وهناك يجعل رجلاً من أتباعه يكشف له عن المال المعبأ فى أكياس أولاً، ثم عن جثة شريكه فى تلك السرقة الصغيرة ثانياً. فى هذا اللقاء يقول مفيد مستخذياً فى مواجهته، ناسياً كل «العنتريات» و «طق الحنك» الذى ملأ به صفحات كاملة: «أنا عامل هنا أمرك.. أنا خاتم فى إصبعك...».

الشكل الثانى يتمثل فى أولئك «المعلمين» داخل السجن وخارجه. ومرة ثالثة أو رابعة: لا جديد فيهم: إن قريبه البعيد ابراهيم الشنكل، أو عبد الجليل والأستاذ ماهر اللذين عرفهما فى السجن، أو العمال الساعين فى إنشاء «النقابة»، كل هؤلاء ليسوا غير صور مكرورة لقناع «المناضل الثورى» الذى لا يخلو منه عمل من أعمال حنا مينه على الإطلاق: من عبد القادر فى «المصابيح الزرق» إلى الأستاذ كامل فى «الشراع والعاصفة» إلى خليل وفياض فى «الثلج يأتى من النافذة» ثم قاسم وسيد فى «حكاية بحار» (ولعل هذه الشخصيات كلها ترجع بأصولها إلى «فايز الشعلة» الذى يتحدث عنه الكاتب فى الجزء الثانى من رواية سيرته الذاتية «المستنقع»)، والمهم هنا أن هؤلاء جميعاً مثل السابقين عليهم: أبواق للكاتب، مهمتهم تقديم التقارير والتحليلات، ونحن لا نعرف أياً منهم معرفة حقيقية، ولا نرى أياً منهم، يفعل، شيئاً، لكننا فقط، نسمعهم طول الوقت يثرثرون ويلقون بكلمات وأفكار تنتمى - مباشرة - لوعى المؤلف.

ذلك هو الإطار العام الذى قدم فيه حنا مينه بطل روايته الأخيرة. ونحن نلاحظ أنها من أقل رواياته احتفالاً بالبناء الروائى، أو بأن يقوم لون من ألوان التوازن الضرورى فى هذا البناء. فالعمل ينقسم قسمين دون مبرر أو ضرورة، والثانى يتبع الأول فنياً ومنطقياً دون تمايز، والكاتب لا يبالى بأن يضيع عشرات الصفحات فى ثرثرة عقيم، لا تمتع قارئها، ولا تضيف إليه شيئاً بل تسهب فى توضيح ما هو واضح، وتحليل ما سبق تحليله، وقول ما سبق فعله، ووصف ما سبق التعرف عليه. وهو قادر - فى ذات الوقت - على أن يختصر خمس سنوات كاملة من أوج حياة بطله بهذه الكلمات: «خمس سنوات كاملة قضيتها فى سجن اللاذقية، قضيتها فى السجن دون أن أفكر أننى فى السجن.. وهكذا دار دولاب الزمن...» ليس هذا فقط، بل إن روايته هذه تعانى اختلالاً جسيماً يتمثل فى انعدام التناسب بين ثقل الأحداث وأهميتها من ناحية، والمساحة التى يشغلها التعبير عنها من الناحية الأخرى. ففى الصفحات الأربعين الأخيرة من النص - الذى يتجاوز الأربعمائة صفحة - تتوالى الكوارث على البطل: يداهمه مرض السكر، ويؤدى إلى بتر إحدى رجليه من فوق الركبة، وبعد عام واحد (أو عدة أسطر!) بُترت رجله الأخرى، وحق له أن يصف نفسه بأنه كتلة لحمية، شجرة قُطعت أغصانها، جذع دون أطراف..، ثم يأتيه قريبه البعيد القديم فجأة بعد أكثر من عشرين سنة (لا تدرى كيف!) فيبعث فيه شيئاً من الحياة والأمل، ويعمل مفيد أخيراً مع المهربين، يبيع أشياءهم التى يحصلون عليها من البحر، وتنبعث عداوة من عداوات الماضى الذى راح (دون مبرر على الإطلاق) فتلاحقه الشرطة، ويترصده رجالها، وحين أصروا على تفتيش بيته فى إحدى المرات أطلق النار على قائد الداورية الصغيرة. ثم انتحر.

كل هذى المحن تتلاحق فى عُشر الرواية الأخير، وقد أنفق الكاتب عدداً أكبر من الصفحات ليسوق كل التفاصيل عن تلك الحادثة الهامة التى قام بها مفيد فى صباه حين قطع ذيل حمارا!

ليس هذا فقط وجه استهانة الروائى بقارئه: هناك تلك المصادفات غير المعقولة وغير

المحتملة؛ لا فى الحياة ولا فى الفن، والتى لا منطق وراءها سوى التكرار القهرى الذى يتخبط فيه أبطاله، والذى يجعل لرغباتهم قوة سحرية لا راد لها: وقد لا أنسى لحنا مينه أنه مضى فى هذا السبيل لمدى غير مسبوق، حين جعل سعيد حزوم يستدعى إليه - فى «حكاية بحار» - وهو جالس على مقهى الميناء «فى كسل ملوكى» مناضلاً يتفلسف ومهرباً يتحدث عن حياته، وريساً يتقدم إليه بالتحية، وخماراً يكيل له المديح، ومعركة يدخلها ويخرج منها منتصراً، وعرقاً يشربه، وحشيشاً يدخنه، ثم ينهى ليله فى المبغى، ويخرج ليناجى البحر!

وهذا هو البطل النموذجى عند حنا مينه.

وأود أن أسأل سؤالاً صغيراً: لمن يثبت حنا هوامشه فى هذا النص (وسواه)؟ مَن مِن قارئيه بحاجة لأن يعرف إن الدخان «هو التبغ»، وأن «جوه» و«بره» تعنيان الداخل والخارج، وأن «داهية» تعنى «مصيبة»، وأن المصارى تعنى «النقود»... إلخ؟ لمن يكتب حنا.. لأبناء العرب أم لسواهم؟



منذ بداية الثمانينيات، ينشر حنا رواية فى كل سنة تقريباً (نشر الأجزاء الثلاثة من «حكاية بحار» فى ٨١ و٨٢ و٨٣، وفى ٨٤ نشر «الربيع والخريف» ومأساة ديمتريو، ١٩٨٥، والقطاف، ١٩٨٦، وحمامة زرقاء فى السحب، ١٩٨٨، وأخيراً «نهاية رجل شجاع» فى ١٩٨٩)، وفى هذه الأعمال جميعاً - بدرجة تزيد أو تنقص، ورغم تغير أماكن الأحداث أحياناً - نجد ملامح ذات العالم القديم المردم، وذات البنى الأساسية، وذات الشخصية الرئيسية لا تتغير ملامحها النفسية والسلوكية، فهى لا تستطيع أن تحيا خارج إطار ذلك التكرار القهرى الأبدى.

لهذا قلت أن روايته الأخيرة لا جديد فيها، وإنها - كما يقول القدامى - تحكى ثقل الحديث المعاد!

١٩٩٠

«خرافية» إميل حبيبى «سرايا بنت الغول..»:

عن عذاب الكتابة..
وعذوبتها..

يكتب إميل حبيبى: «حُبى للغة هو حبٌ طاغٍ متوارث عن أجدادنا الأقدمين، الكنعانيين، الذين كانوا أول من اهتدى إلى مفتاح الحضارة وهو حروف الأبجدية...». وربما لم يكن الأستاذ إميل بحاجة لأن يقول لنا هذا. كلنا يعرفه. كل قارئ لأعماله - من أولها «السداسية ٦٩٠٠» لآخرها «إخطية، ٨٥» - يعرف حبه الطاغى للغة، ومعرفته الدقيقة بأسرارها، لا القاموسية وحدها، بل الأهم قدرته على حسن استخدامها وتوظيفها والجرأة عليها، ووضعها فى السياق الوحيد الذى يفجر دلالاتها. وقد بلغت اللغة عنده أوْج تألقها وتفردها فى عمله الكبير «الوقائع الغريبة... ٧٤»، وزادت كثافتها فى «اخطية». أما فى هذا العمل الجديد «خرافية سرايا بنت الغول، ٩١» فإنه يبلغ فى استخدامه للغة حداً غير مسبوق فى الأدب العربى الذى أعرفه، حداً يجعل من عمله نصاً بالغ الإجهاد لقارئه، لكنه بالغ الإمتاع له فى الوقت ذاته.

ولئن كان النص مجهداً للقارئ، فمن الواضح أنه قد كان أتوناً حقيقياً، أحترق فيه الكاتب مع كل فقرة وجملة ولفظة. أكثر من مرة لا يقوى الكاتب على احتمال بلواه فيتخفف منها. ها هو يشكو لقارئه: «هذا الأتون هو هذه «الخرافية» السيرة المسيرة، كدت أن أصف هذا الأتون بنار جهنم الحمراء من شدة ما أقاسيه من آلام محرقة...»، وقبلها كان يشكو لصاحبه: «قال لى صاحبى حين أخبرته بما ألاقيه من عسر فى إتمام نقمة هذه الرواية على نفسى - وهو ما لم آلاق أشد منه أو مثيلاً له فى «وضع» سابق: هذا لاعتقادك أنها آخر ما تضع ثم «تقعد...».

بعبارة من عندنا: ثمة هاجس يهجس للكاتب بأن هذا آخر أعماله: وأنه قد لا يقوى بعده على «مجالدة» عمل آخر. وربما كان هذا الهاجس وراء ما نجده فى «الخرافية» من حضور واضح لذات الكاتب وحياته وعائلته، على نحو يجعل منها أقرب شئ إلى «سيرة

ذاتية مُفنَّنة»، ليست سيرة تنحو منحى تأريخياً أو موضوعياً أو تلتزم إطاراً محدداً سلفاً، لكنها فيض من الصور والحكايات الصغيرة والوقوف أمام الأماكن ونبش الذكريات، ومحاولة صياغة هذا كله فى سياق متسق.

زد على هذا كله إحالات الكاتب وتضميناته التى تمده بها جعبة ثرية: جنباً لجنب تجد استلهام أسفار التوراة وإصحاحات الإنجيل وآيات القرآن وترانيم إخناتون، تجد المعرى والمتنبى والنواسى والبحترى، تجد ابن الأثير وابن طفيل وابن جبير وأسامة بن منقذ، تجد لينين وأفلاطون وجوركى وتولستوى وأوسكار وايلد. لكن أثمن ما ستجده هو وصف أرض فلسطين: عكا وحيفا والكرمل والزيب وشفا عمرو ورأس الناقورة... هو ليس وصفاً محايداً تقدمه عين محايدة، لكنه «استنطاق» للمكان، والكاتب - شأنه فى ذلك شأن أسلافه من الشعراء الذين يحبهم ويستشهد بأشعارهم - يقف أمام الأماكن التى عرفها من قبل فى طفولته وصباه وأول شبابه، والتحمت بصميم وجدانه وحياته. إنه يبحث عن المكان القديم المحفور فى الذاكرة، وينظر إلى ما أصبح عليه، ثم تغلبه اللوعة فلا يقوى على كتمانها. أمام صخرة الكرمل المطلة على البحر، حيث تجلت له «سرايا» أول مرة، يهتف: «إنه لأمر مفزع أن تعيش وأن يموت الجبل! يا فيثاغورث ويا كهنة البعل ويا أيها النبى إلياس ويا أهل الكهف الصالحين ويا نُساك جميع العصور، يا صلاح الدين وأسامة بن منقذ وبولدوين وريكاردوس المولود بلا قلب ونابليون وضاهر العمر، ويا كل قطاع الطرق، ويا أيها القراصنة المحتمين من القصاص بمغاير هذه النواحى، يا عمى إبراهيم وسرايا بنت الغول: تعالوا وقفوا معى فوق هذه الصخرة وانظروا كيف تموت الجبال. كيف يموت الكرمل!».

فى هذا الاستنطاق لأرض فلسطين يشغل جبل الكرمل أعز مكان، حتى حين يحلم الكاتب فهو يحلق فوقه فى طيرانه حتى تناديه سرايا فيهبط هبوط طائر أصابت رصاصة الصياد مقتله.



فى «خطبته» يكتب المؤلف: «ولما كنت مؤمناً، و «المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين...» فقد أخرجت «سرايا بنت الغول» من جنس الرواية الطويلة منذ البداية...»، ثم هو - فى صميم العمل نفسه - يحدثنا عن النقاد ومساطرهم ويرسم لهم تلك الصورة المَسْخَرة: «مشيت فى درب الآلام وحيداً لا يصحبنى إنس ولا جن، ولا ملك الموت هذه المرة، وغيابه أنقذه من أطواقه ومساطره، فإنه لا يتخيله إلا راكباً مسطرة كبيرة ركوب الساحرة الأفرنجية على ظهر عصا مكنسة، يتشبث بعصا المكنسة بيده اليمنى، ويحمل باليسرى عصاً أخرى يلّوح بها ويشن عليه الغارة: «المسطرة، المسطرة!» طز على المسطرة وعلى كل المساطر من قبلها وبعدها. ويتخيله ناقداً مشهور الإسم فى عالمنا العربى...إلخ».

نعوذ بالله أن نكون مثل مشهور الإسم هذا، فنُشْهر فى وجه المبدع مساطرنا. إن إميل

حبيبى يقدم عملاً يتأبى على كل الأطر، ولا يخضع لأية مسطرة. إبداع له تفرده وخصوصيته. لا يستطيع هذا الكاتب أن يقدم «عالماً روائياً» مكتملاً ومنغلقاً على نفسه وواقفاً هناك، وقد أتم «العليم بكل شئ» خلقه. ذلك شأن القادر على أن يعزل ذاته عن عمله. أما هنا فنحن نحس أنفاسه لافحة فى كل فقرة من فقرات عمله.

وما أشبهه - فى كتابة خرافيته هذه - بجَدَّته «مريم الحيفاوية» حين كانت تروى لأحفادها الخرافية ذاتها: حكاية مثيرة للدهشة فى تعدد بداياتها وتعدد أواخرها واختلاف تفاصيلها، روايات متناقضة، ومنفتحة على رواية منفتحة على رواية، وهلمّ جرا. ذلك شأنه فى خرافيته، كلها محاولة للإجابة عن سؤال: متى تجلّت سرايا لعينيه أول مرة؟، ولكى يجيب عن السؤال عليه أن يوالى الحفر فى الذاكرة، وأن يغوص أعمق ما يستطيع، علّه يستطيع أن يلتقط تجليها الأول، وهل كان حقاً فوق صخرة الكرمل المطلة على البحر؟

فى هذا الحفر والغوص يقدم لنا الكاتب تاريخه الأسرى: نتعرف إلى أبيه وأمه وأخيه جواد وعمّاته الأربع، لكن العم إبراهيم بتجاوز قامات الجميع، مُحلقاً بين وجوده الواقعى ووجود رمزى يمثل أصفى ما فى «الثقافة» التى يحتضنها ذلك المجتمع من قيم، ثم هو لا يقف عند حدود جماعته أوبلده، فهو مرتحل دائماً، وقد بلغت رحلته مصر، وقيل إنه تزوج منها وأنجب، ونراه عارفاً بطب العرب، يعالج داء الصرع بكاسات الهوا ويفصد الدم تحتها، وبالأعشاب البرية أحياناً، يهدى ابن أخيه مما حواه جرابه - وكان يسميه «جراب الكردى» - أنتيكات وطيوراً محنطة وزجاجات عطور ذات رائحة نفاذة وكشاكيل صفراء، وأهم من هذا كله أنه أهداه ابنته سرايا.

كذلك كان العم إبرهيم عارفاً بديانات المصريين القدماء وآلهتهم.. «كان يقرفص معنا حول طبلية العشاء أو الدرس، ويحدثنا عن آلهة المصريين القدماء، وعن إلههم الأكبر آمون أو آمين، وكيف كانوا ينهون جميع صلواتهم بالدعاء له: آمين! ثم جاء إخناتون... وفى إحدى هذه الجلسات أرخى عمى ابراهيم قبضته عن مقبض عصاه، فإذا هو منحوت على شكل صليب غير مألوف الشكل... أعلم الآن أنه مفتاح الحياة «أو مفتاح النيل» فى ملة المصريين القدماء واعتقادهم...».

هذا العم الذى كان يغيب دهراً ويعود عصراً هو من فتح عينى ابن أخيه على المعرفة، وبث فى قلبه الجرأة على تحدى المحرمات و «التابوهات»، وهو قد كان ينصحه دائماً نصيحة واحدة: أقدم ولا تتردد.

لكنه لم يأخذ - أبداً - بنصيحته. ظل دائماً يتردد فى أن يخطو الخطوة الأخيرة. وذلك هو سره الخفى: فى خرافية إميل حبيبى لحن باطنى متردد، قوامه مساءلة الذات ومحاسبتها، والقسوة فى تلك المساءلة، والنظر فى اختيارات الماضى، والتوق الحارق لفرصة عذراء تتاح له كى يختار ما سبق له أن اختار سواه. قسوته على الذات تتمثل فى تبنيه

استهلال ابن الأثير لرواية ما شاهده من غزو المغول: «فياليت أمى لم تلدنى، ويا ليتنى مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً...»، ودفاعه عن اختياراته يتمثل فى حديثه لذكرى عمه ابراهيم: «ليس لى من مبرر يا عماه إلا أن افتقارى إلى ما أسد به رمقى ما أبقى لى من غذاء سوى لحم هذه الدجاجة. خرجت من مفازة العمر منهكاً دون أن أفوز منها بشئ حتى ولا بشروى تقير، فوجدت حالى بعدها أشبه بحال «مصيفة الغور» لا من برد شتاء تدفأت، ولا من حَرّ صَيْفٍ تبردت..» أما الفرص الضائعة فتتمثل فى روايته لتلك الأحداث التى وقعت قبل ستين عاماً، حين كان صبياً ومضى يستأجر دراجة بالقرش الذى يملكه، وهو يلتزم تقاليد جدته الحيفاوية، فيقدم ثلاث نهايات للحادثة ذاتها، تتفق النهايات كلها على إفلات الفرصة وضياعها. فى إحداها عاد إلى المؤجر يطلب إلغاء الاستئجار الأول الفاشل ومنحه فرصة جديدة بالقرش نفسه، فقال له المؤجر: «ربنا سبحانه وتعالى لا يفعلها، فكيف أفعلها؟»، نعم. ذلك وهم مرواغ، خلب، لكنه عابث: أن نعود بخبرة السنين إلى اختياراتنا الأولى نعيد فيها النظر، ونتمنى لو أتيحت لنا الفرصة العذراء لمعاودة الاختيار!.

ما تلك الاختيارات؟

فى «خطبته» يحدثنا إميل حبيبى أن لم يهتد إلى حقيقة سرايا إلا فى الصفحات الأخيرة من العمل، وأنه ذُهل من الحقيقة التى تكشفت لعينيه: «ولكننى لم أسمح لنفسى بإخفائها مع أنها جاءت مناقضة للنهج الذى اخترته لحياتى من حيث اعتقادى أنه من الممكن، ومن المفيد، «حمل بطيختين بيد واحدة»: الانشغال بالسياسة والانشغال بالأدب!»، وهو فى الخرافية ذاتها يتحدث لقارئيه عن «الدوافع الجمة» التى دفعته «فى آخر العمر إلى السير فى دروب الآلام بحثاً عن سرايا، وعلى رأسها أسنان حادة كأسنان سمكة القرش أنشبتها فى جسمه الحى يقظة متأخرة على أنه قيض له، منذ أوائل العمر، من جاء وحاول أن يدفعه فى الطلعة الوعرة وذات الارتفاع الشديد، وأن يوجهه نحو نور الشمس، فنسيه، نسيه فعلاً بعد أن كان تناساه من شدة القهر!».

من سياق النص الطويل المقتبس عن «جمهورية أفلاطون»، والسابق مباشرة على تلك «اليقظة المتأخرة» نستنتج أنه الخروج من «كهف الوهم»، حيث لا يرى الرائى سوى أشباح وخيالات، نحو ضوء الشمس والحقيقة.

بكلمات الكاتب نفسه، لن يكون هذا الخروج إلا للانشغال «بالخبز وفلسفة الخبز»، بكلمات أخرى: إنه الانشغال بالعمل السياسى اليومى، والغوص فى ممارساته، حتى الابتعاد عن الخيار الثانى المطروح: الإبداع الأدبى. وها هو يعود - فى تلك اليقظة المتأخرة - ليتمنى نقض خياره الأول.

ولعل إحساسه بتأخر تلك اليقظة هو ما يدفعه لاحتمال هذا الأتون، ومواصلة السير فى درب الآلام بحثاً عن سرايا، ها هو يقول بأقصى قدرٍ من الوضوح يبلغه فى هذا العمل..

«فإلى متى تطلبون منى. يا أحبائى الأحياء منهم والغائبين، التمهل فى إنجاز هذه الخرافية؟ فلولا إدراكى أن الموت حق لمضيت فى التمهل حتى العدم، وما كانت هذه السيرة وما فيها من خيانات الذاكرة، ومن الأمانة فى خيبة الآمال...».

ولعله من التزيد - بعد ذلك - طرح السؤال عمن تكون سرايا. إنه يشبه تماماً طرح ذات السؤال عمن تكون «اخطية»، فبين هذين العملين من أعمال إميل حبيبى التشابه الذى يكون بين توأمين، سواء فى طريقة القص (عن «إخطية» يكتب وقد قارب نهايتها: «إنى أجدها الآن ما أن تشرف على النهاية حتى تشرف على حديقة جديدة أو شاطئ جديد...»، وقد فات عليك ما يقول عن هذه «الخرافية» من أنها رواية تتفتح على رواية) أو فى المعنى العام الذى يربط بين أجزاء كل من العملين (فى «الخرافية» يقول عن سرايا: «لكل منا، يا ختيار سراياه الهائمة على وجهها، كما هامت يمامة سيدنا نوح بحثاً عن اليابسة...»، كذلك، لكل أخطيته «عظم من عظامه ولحم من لحمه»، هو الذى أضاعها، وهو الذى يركض وراءها، وحين يراها - يخيل إليه أنه رآها - فلن تكون سوى وهم مراوغ..، أو فى الوقوف أمام الأماكن واستنطاقها، أو فى استخدام اللغة وظلال الكلمات، والتطوير الخصب لأساليب الكتابة العربية - الاستطراد بوجه خاص - والحساسية الفائقة فى تناول الألفاظ حتى يصبح للحرف الواحد أهمية ودلالة (فى شتى صور الاختصار والتصحيف والجناس والطباق..).

لكن إميل حبيبى - وهو يفنن سيرته الذاتية، فى هذه اللغة الخاصة، وهو ينبش فى أعماق الذاكرة، لا ينفصل - لحظة واحدة - عن الواقع المعيش، واقع هؤلاء الذين يعيشون «داخل حدود الدولة، التى لا تكف حدودها عن الانتشار» معرضين - فى حياتهم اليومية - للقهر والملاحقة والتضييق فى الرزق والحركة، يسرق منهم تراثهم وتاريخهم وتشوه معالم الأماكن التى ألفوها وعاشت فى ذاكراتهم، إنما لهذا يستخلص إميل حبيبى - من قبضة العدم الوشيك - كل ما يقوى على استخلاصه من صور المكان والحياة والممارسة، يود أن يحفرها عميقاً فى وجدان أهل وطنه، فلا ينساها منهم أحد.

ثم هو مرتبط بالواقع الفلسطينى فى امتداده وشموله وتعقد جوانبه. فى ٨٣ يكتب: «كانت ليلته الدخانية تلك من ليالى الصيف الأول الذى جاء بعد صيف عين الحلوة فجفَّت مآقيها، وصبرا وشاتيلا فجفَّت مقاثيها. وحرث الأرض ما بين الصبر والقبر وأحرق الزرع وأضمر الضرع واقتلع الشتيلة وأردى الشاتل قتيلاً...»، وبعد تفجر أزمة الخليج فى أغسطس/ آب الماضى يكتب: « وأجدنى الآن قاعداً على التليفون أو التليفزيون أتتبع أخبار المهاجرين الجدد من الخليج ومن بلاد أجوج ومأجوج، وراء أى سياج سنلتقيهم، وفى أيه «أماكن مقدسة» هذه المرة؟ لا فرق بين نصرانى ومسلم، كلنا فى الهم فلسطينى! فالدين لله والتيه للجميع «وسلامى لكم يا منزرعين فى منازلكم!..».

وقد لا أستطيع الزعم بأننى فككت كل حروف «خرافية» إميل حبيبى، فمن المؤكد أن كل قراءة جديدة لها تفتح كوىً على معانٍ وإحالات لم تلتقطها القراءة السابقة لها.

لكننى أستطيع الزعم بأنه قدم لنا قطعة متألقة من فن القص، رواية تتفتح على رواية تتفتح على رواية، لحنها الرئيسى الذى ينتظمها وتتوزع عليه «التيمات» والتنويعات هو سيرة صاحبها، ومراجعته لتاريخه الخاص، الذى هو جزء لا ينفصم عن صميم تاريخ بلده ووطنه.

ولو صحت قراءتى لهذا العمل، أمكننى أن أقول «لأبى سلام» إنه قد حمل «بطيختيه» معاً بأمانة واقتدار طول تاريخه، وأمكننى كذلك أن أتمنى له القدرة على «مجالدة» خرافية جديدة.

إن عذوبة الكتابة جديرة بعذابها.

١٩٩١

«البيضاء»:

أوراق يوسف إدريس القديمة وأكاذيبه المتجددة..

«.. أما الناس العاديون فكيف لهم أن يفهموا قصتى ووقائعها، وهى أشياء لا يمكن فهمها إلا لمن احتك بهذا النوع من العمل؟»



من جديد: رواية «البيضاء»، ومن جديد أيضاً أكاذيب يوسف ادريس عنها وحولها، فمنذ صدرت طبعتها الأولى (بيروت، مارس، آذار ١٩٧٠) وحتى هذه الطبعة الأخيرة (القاهرة، سبتمبر ١٩٩٠) لم يكُف يوسف عن خداع قارئيه وتقديم معلومات مضللة لهم عنها. فى مقدمة طبعتها الأولى يكتب: «حيرتنى هذه القصة، كتبتها فى صيف عام ١٩٥٥، ونشرت بعضها فى جريدة الجمهورية عام ١٩٦٠ تباعاً، وأخيراً قررت نشرها هذا العام... إلخ» وفى مقدمة طبعتها الأخيرة يقدم تعديلاً فى تاريخ كتابتها فيذكر أنها «كتبت فى عام ٥٦ - ٥٨»، ويسقط تماماً حكاية نشر «بعضها» فى «الجمهورية».

تلك أولى الأكاذيب وأكثرها دلالة، لماذا يتعمد يوسف أن يغير من تاريخ نشرها فى «الجمهورية»؟ لماذا يتعمد أن يُضَلّل قارئيه حول هذا التاريخ؟ وهل بوسع كل قارئيه أن يفعلوا ما فعلت، ويرجعوا إلى أرشيفات «الجمهورية» كى يعرفوا التاريخ الحقيقى؟ ولماذا يماحك حول تاريخ كتابتها؟

بدأ نشر «البيضاء» فى عدد «الجمهورية» الصادر يوم السبت ٣ أكتوبر ١٩٥٩، وظلت حَلَقاتها تنشر كل يوم - تقريباً - حتى عدد الثلاثاء ٢٢ ديسمبر ١٩٥٩، وفى بداية نشرها، وتحت عنوان «حكاية البيضاء» كتب يوسف أنه شرع فى كتابتها «فى الليلة الفاصلة بين عامى ٥٥ و٥٦» كان خارجاً لتوه من المعتقل، وكان وحيداً حزيناً. فكتب منها فى تلك الليلة أربعين صفحة، وظل يعود إليها على فترات متباعدة، ثم يضيف: «لذا فهى صحيح

أنها كتبت خلال أربع سنوات طوال، ولكن الواقع أنها مكتوبة فى ظل ظرف واحد متشابه. وفى ليلة واحدة طويلة ممدودة وموزعة على آلاف الليالى والأيام...».

هو، إذن، يؤكد أنها كتبت خلال أربع سنوات، (٥٥ - ٥٩)، لكنه حرص فى طبعاتها التالية - كما رأينا - على أن يؤكد: إما أنها كُتبت كاملة فى صيف ٥٥ أو يُسْقط سنة من هنا وأخرى من هناك - كما فعل فى هذه الطبعة الأخيرة فيجعلها من ٥٦ إلى ٥٨.

ما هدف كل هذا التلاعب؟ ولماذا يسقط التاريخ الحقيقى الذى كُتبت فيه البيضاء ونشرت شبه كاملة. فنحن نلاحظ أن ما نشر منها فى «الجمهورية» يكاد يكون الرواية كلها، أنه ليس «بعضها» كما يؤكد يوسف، لكنه كلها تقريباً، والجزء المنشور فى عدد ٢٢ ديسمبر ٥٩ ينتهى بهذه السطور: «... أفكار كهذه كانت كثيراً ما تخطر لى، وأنا محموم أبحث عن شوقى، وأجد البارودى هو الآخر لا يقل عنى شغفاً فى البحث عنه، أنا أريده من أجل «سانتى»، وهو يريده من أجل رئاسة التحرير...»، ورغم الإشارة التقليدية «البقية غداً»، إلا أن مراجعة الأعداد التالية تؤكد أن تلك «البقية» لم تُنْشر فى الجمهورية، أبداً، وإنها بقيت تنتظر أكثر من عشر سنوات حتى نشرت فى الطبعة الأولى الكاملة سنة ١٩٧٠.

تلك البقية لا تتجاوز عدة صفحات (من ٢٩٥ إلى ٣٠٢ فى الطبعة الأولى، أو من ٢٤٩ إلى ٢٥٤ فى الأخيرة) ولا تكاد تضيف شيئاً سوى خاتمة مرتبكة. فما الذى حال -إذن- دون إتمام نشرها فى «الجمهورية»؟

سيبقى هذا السؤال بغير جواب نعرفه، فالذين يعرفونه من المسئولين فى «الجمهورية» آنذاك (صلاح سالم، كامل الشناوى، عميد الإمام، سامى داود...إلخ) إما أنهم رحلوا، أو أن الأمر لم يكن يعنيهم كثيراً، والوحيد الذى بقى يعرفه حق المعرفة - وهو يوسف ادريس نفسه - ها هو يكذب ويرواغ!.

لكن السؤال الأكثر أهمية هوّ: لماذا يتعمد يوسف ادريس - عن قصد وتصميم - إسقاط حقيقة أن «البيضاء» قد كتبت ونشرت فى ١٩٥٩؟



«البيضاء» - لمن لا يعرفها - قصة حب بين الدكتور يحيى، الشاب فى الخامسة والعشرين، عضو تنظيم سرى اسمه «جماعة تحرير المستعمرات» وأحد محررى المجلة التى يصدرها، يقضى أيامه بين مسكنه فى بولاق (ثم الزمالك)، وورش السكك الحديدية التى يعمل طبيباً لعمالها، وبين سانتى، أو البيضاء، ليست قمحية ولا خمرية، يونانية متمصرة، ألقت شراعها فى مصر، وشاءت أن تشارك فى تحرير شعبها، فى حين أن زوجها - لا نراه لكننا نسمع عنه أخباراً متناثرة - منغمس بدوره فى النضال لتحرير قبرص، ثم.. لا نكاد نعرف عنها شيئاً آخر.

وفى الصفحات الخمسين الأخيرة من الرواية نقترب من تلك الجماعة السرية، ونعرف من أعضائها شوقى، ثم نعرف قائدها البارودى الذى خرج من سجنه أعمى شبه متسول، ومن المناقشات الطويلة التى تدور بينهم، ومن الصورة التى يرسمها البطل لأحد اجتماعاتهم نفهم أن ثمة خلافاً بين البطل وجماعته، وأن هذا الخلاف يدور حول محورين: أحقية القيادة فى أن تقود، حتى لو كانت بعيدة معزولة، وعلى القواعد الالتزام بالطاعة، ثم حول استيراد «طريق أوربى» للثورة، والبطل - بالطبع - إلى جانب رفض ديكتاتورية القيادة وسلبية القواعد، وضد استيراد الثورة، لكنه - رغم هذه الخلافات الجادة والمبدئية - لا ينفصل عن الجماعة، بل يظل على علاقته بها، بحكم العادة من ناحية، ولأنه يرفض أن يستجيب للقهر، فيتركها راغماً، من الناحية الأخرى.

تلك - فى سطور قليلة - هى البيضاء.



ولكى تستقيم الإجابة عن السؤال نترك «البيضاء»، لحظة، إلى صاحبها، لننظر إلى علاقته بعالم تلك التنظيمات السرية، وأفكارها، وممارساتها والمنتمين إليها.

تشير الدراسات الجادة التى كُتبت عن يوسف إدريس (انظر بوجه خاص رسالة دكتوراه للباحث الهولندى كربرشويك، ترجمها رفعت سلام عن الإنجليزية، ونشرت بعنوان «الإبداع القصصى عند يوسف ادريس» القاهرة، ١٩٨٧، وانظر كذلك الجزء المنشور من دراسة طويلة للباحث المصرى الراحل ناجى نجيب، والمنشور بعنوان «الحلم والحياة فى صحبة يوسف ادريس، القاهرة ١٩٨٢) إلى حدود هذه العلاقة، وما يعنينا فى هذا السياق هو تلك العلاقة بعد أن حدث ما حدث فى يوليو ١٩٥٢، وتولى العسكريين السلطة. فمن المؤكد أن يوسف ادريس كان وثيق الصلة بإحدى منظمات الشيوعيين المصريين (حدتو - أو الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى، وقد تلاحظ أنه اختار اسماً مشابهاً فى «البيضاء») وسواء كان عضواً فى إطارها التنظيمى أو لم يكن، فالثابت أنه كان أحد أعضاء «مكتب الكتاب» المرتبط بالمنظمة. وبعد أن حُسِم الصراع داخل مجلس قيادة الثورة، وأقصى محمد نجيب، بدأ النظام يعتقل معارضيه من اليساريين فى ابريل ومايو ١٩٥٤، وجاء دور يوسف فى أغسطس بعد أن وجه نقداً لاتفاقية الجلاء، وقضى بالمعتقل أكثر من سنة، حتى سبتمبر ١٩٥٥، دون اتهام أو محاكمة، وأطلق سراحه هو ومجموعة من رفاقه (ابراهيم عبد الحليم وزهدى العدوى وفتحى خليل) بناءً على أمر من صلاح سالم الذى فكر فى استخدام الشيوعيين فى المناورات السياسية التى كانت دائرة وقتذاك مع القوى الوطنية فى السودان.

بعد إطلاق سراحه قطع يوسف علاقاته «بمكتب الكتاب» وبكل ما يمكن أن يهدد حريته ومستقبله، وانضوى تماماً تحت راية النظام المنتصر، وفى ٥٦ - ٥٧ توثقت علاقته بأنور السادات الذى كان مسؤولاً فى «الجمهورية» و «المؤتمر الاسلامى»، إلى جانب، «الاتحاد

القومى».

عن علاقة يوسف ادريس بأنور السادات يكتب ناجى نجيب: «توثقت فى هذه الفترة علاقة ادريس بالسادات، وكان يتردد عليه بانتظام فى منزله بالهرم، ويصف أمسياته معه بأنها ممتعة بفضل أحاديث چيهان السادات (ست ظريفة - بالنص)، فى هذه الفترة طلبت إحدى دور النشر البريطانية من السادات أن يضع لها كتاباً حول «القصة الداخلية» لحرب السويس، فأوكل المهمة إلى ادريس الذى قام بتأليف الكتاب .. (..) لكن الكتاب لم يحقق توقعات دار النشر البريطانية فرفضته، ونشر فيما بعد فى الهند، كذلك ألف ادريس لأنور السادات عام ٥٨/٥٧ كتاب «دعوى الاتحاد القومى»، الذى لاقى - وفقاً لرواية ادريس - إعجاب عبد الناصر...»

قد تقول إن هذه علاقة «مألوفة» بين، كاتب و «جنرال» أو «مسئول» فى العالم الثالث، لكن الأخطر فى هذا السياق هو الدور الذى لعبه يوسف ادريس فى محاولة «جرجرة» الشيوعيين إلى أحضان النظام. يواصل ناجى نجيب: «وفى أكتوبر ٥٨ نظم يوسف ادريس لقاءً شهيراً.. بين أنور السادات وبين محمود أمين العالم ممثل المكتب السياسى للحزب الشيوعى الموحد، وفى هذا اللقاء دعا أنور السادات الشيوعيين إلى حل تنظيماتهم والانضمام إلى الاتحاد القومى كأفراد، لكن العالم رفض الفكرة، وعبر عن استعداد الشيوعيين للتعاون «بشكل تنظيمى داخل الاتحاد القومى على برنامج معين...» مع احتفاظهم، بمنبرهم المستقل، ويروى ادريس أنه قد نظم فى نهاية ٥٨ لقاءات أخرى بين أنور السادات وبين د. عبد العظيم أنيس(*) و د. اسماعيل صبرى عبد الله، ولكنه لم يحضر ذاته هذه اللقاءات..» (ص ٣١ - ٣٢).

وتلك كلها وقائع ثابته، أصبحت الآن فى قلب التاريخ المصرى المعاصر، وليس بوسع أحد أن يُماحكَ حولها. (ينقل د. فخرى لبيب - فى مرجع أخير - رواية الدكتور فؤاد مرسى للقاء بين العَالم والسادات، ودلالة هذا اللقاء، انظر: الشيوعيون وعبد الناصر، القاهرة، ١٩٩٠ - ص ١١١ وما بعدها) والمهم الآن أن الجانب الآخر رأى فى فشل تلك اللقاءات نذيراً بالحملة القادمة، التى بدأها عبد الناصر نفسه بخطبته الشهيرة فى بور سعيد فى ٢٣ ديسمبر، وفى ٣١ ديسمبر تفتحت أبواب سجون النظام على كل مصاريعها تستقبل الشيوعيين والماركسيين والتقدميين، والوطنيين وأصحاب الرأى على السواء، ثم جاءت أقوى الضربات فى مارس ٥٩ (يقول عنها فخرى لبيب أنها كانت «ساحقة» - وأنها استهدفت

(*) حدثنى الدكتور عبد العظيم انيس عن هذه الواقعة،ونفى أنه شارك فى أى لقاء مع السادات آنذاك، وأشار الى أنه يعتقد ان الدكتور اسماعيل صبرى لم يشارك كذلك، كان منطقه واضحا، فما ضرورة تكرار اللقاء،وقد انتهى لقاء السادات بمحمود العالم الى ماإنتهى اليه من إخفاق ؟ هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى فلم يتسع الوقت - حتى للإعداد لمثل هذه اللقاءات، فقد بدأت حملة الاعتقالات مباشرة، فى ليلة رأس السنة من١٩٥٩/٥٨.

كما أشار الدكتور أنيس الى ان يوسف ادريس اعتاد ان يورد اسمه دائما فى هذه الواقعة، وأنه قد ناقشه - شخصيا - فى عدم صحتها ، وأورد الدكتور حكايات أخرى للتدليل على صدق روايته ، لا حاجة لإثباتها، هنا والآ ن.(١٩٩١)

الإجهاز على الحزب، ومن هنا شملت كل من يشتبه فى وجود صلة ما له بالحزب، أو أى صلة بالفكر الديمقراطى التقدمى، ومن هنا شملت أيضاً عناصر كثيرة من المثقفين والصحفيين وأساتذة الجامعات والنقابيين، عمالاً ومهنيين، تحولت الحملة المعادية للشيوعية إلى حملة إرهاب للشعب كله..، نفس المصدر، ص ١٢٧ - ١٢٨).

طيب. لماذا لم تشمل مثل تلك الحملة يوسف ادريس، وهو من هو؟ يرى «شويك» - استناداً إلى وجهة نظر للطفى الخولى - أن يوسف ظل طليقاً لأن السلطات اعتبرته - فيما يبدو - شخصاً فردياً غير ضار (ص٥٥)، لكن ناجى نجيب يناقش هذا التفسير، ويرى أنه يعنى أن أجهزة الأمن كانت على مستوى رفيع من القدرة على التمييز والتمحيص وتحليل الدوافع واتخاذ القرار، فى حين أن الإعتقالات كانت تتم أحياناً بسبب مقال أو موقف فردى، وأحياناً بالشبهة، ثم انها فى حالة اليسار واليمين المنظّم كانت تتم بالقائمة أو «الملف»، ومن دخل القائمة عن صواب أو خطأ أو بطريق الصدفة، لا مخرج له منها إلا بأمر علوى. الأقرب إلى الحقيقة هو أن ادريس قد استثنى بتوجيه من عبد الناصر، كما استثنى آخرون من العاملين فى الصحافة (محمد عودة، عباس صالح) .. (ص٣٢).

وطوال عام ١٩٥٩ لم تنقطع حملات الهجوم على الشيوعية والشيوعيين المصريين والعرب. وقد أسهمت أحداث العراق: الصدام مع عبد الكريم قاسم، ومغامرة الشواف الفاشلة فى الموصل، وما تبعها من محاكمات «المهداوى» ثم محاولة اغتيال قاسم، وإعدامه عدداً من «الضباط القوميين» الذين لم يكونوا بعيدين عن أجهزة «الجمهورية العربية المتحدة».. إلخ فى تأجيج الحملة التى كان يقودها عبد الناصر من دمشق والقاهرة. بكلمات أحمد حمروش: «عبد الكريم قاسم أصبح قاسم العراق، الشيوعيون عملاء ملحدون لا يؤمنون بحرية بلدهم، الحزب الشيوعى السورى يعمل بتعليمات من الخارج، لن نسمح بقيام حزب شيوعى فى مصر، الحزب الشيوعى فى مصر يتلقى تعليمات من الحزب الشيوعى الايطالى منذ ١٩٥٢.. إلخ» (قصة ثورة ٢٣ يوليو، ج (٣)، ص ١٦٥).

إنما فى هذا السياق، فى هذا المناخ العام، كتبت رواية «البيضاء» ونُشرَت فى الصحيفة التى كانت تتولى التعبير عن التوجه الرسمى للنظام أكثر من سواها. هىَ، اذن، إعلان براءة منشور على الناس، مُوَجّه إلى من يعنيهم الأمر، يسعى بها صاحبها إلى تبرئة نفسه، بتقديم بطلاً يختلف مع جماعته، لأن تلك الجماعة «تتلمس طريقها فى الظلام الكامل، وليس هناك ما يهديها إلا شعاع أبيض واحد قادم عبر البحر..»، وهو يخشى أن يكون قائدها، المتحكم وحده فى مصيرها «قادنا طوال هذه الأعوام فى الطريق الخاطئ، الذى يؤدى لأوربا، ولكنه لا يمكن أن يؤدى إلى بحرى أو الصعيد..»، صحيح إنه مصرى لحماً ودماً لكنه كان يتكلم عن الفلاحين دون أن يعرفهم «وكان يتكلم عن مصر، لكننى كنت أحس أن مصر التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها، كان يتكلم عن «الثورة» ولكنى أحس من أعماقى أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماماً عن نفسى، وكأنها ثورة أجنبية..، باختصار:

إن عقله عقل خواجة..»

أليس هذا التوصيف يصب فى قلب تيّار الإعلام الرسمى آنذاك، وموقفه من الشيوعيين الذين يستوردون أفكارهم ويتلقون تعليماتهم من الخارج؟

وحول أحقية القيادة المطلقة يناقش بطل «البيضاء» زعيمه: .. «لو أخطأت هذه القيادة مثلاً أو خانت أو تواطأت.. فمن يبصرها، ومن يحاسبها ومن يقول لها لا؟ وهى التى باستطاعتها أن تفصل وتدمغ وتتهم أى خارج عليها وبهذا تضمن لنفسها بقاءً أبدياً لا يعكره معارض أو محاسب؟ وضاق البارودى بالنقاش وقال: اسمع، نحن نتناقش على أساس خاطئ، فليس مفروضاً أن تخون القيادة.. وأيضاً ليس المفروض أن تخطئ.. هى العقل المفكر، إذا أردت أن تقول هذا.. و (أنت) لا تتحدث بالاحترام الواجب عن قادتك وقيادتك...».

مرة ثانية، ألا يصب هذا فى قلب الإعلام الرسمى آنذاك، وموقفه من الشيوعيين، والقهر الذى تمارسه النظم الشيوعية داخل بلادها؟

وأخيراً.. هل كان عبثاً أن يصور يوسف ادريس هذا القائد الذى يمارس - باسم أحقية القيادة - سيطرة مطلقة على الجماعة ومجلتها وأعضائها، حتى أدق شئونهم الخاصة، أعمى شبه متسول؟

أعرفت الآن لماذا يتعمد يوسف ادريس - عن قصد وتصميم - إسقاط التاريخ الذى كتب فيه روايته ونشرها؟ لقد كانت «البيضاء» طلقة يطلقها يوسف فى معركة ضارية يخوضها النظام ضد رفاقه (لا أعنى رفاق تنظيم بعينه، لكننى أعنى رفاق الفكر والتاريخ والموقف والقضية)، وهو يتوهم أنه حين يسقط هذا التاريخ، فقد ألغاه، وهذا وهمه الخادع.

ترى هل هو الشعور بالذنب القديم، أم هى الرغبة فى استمرار خداع قارئيه أم هما معاً، ما يدفع يوسف لأن يكتب - فى تقديم هذه الطبعة الأخيرة: «أنى أهدى هذه القصة للماركسيين فى العالم العربى اليوم، فضربهم باستمرار من قوى الحكم الغاشم حال بينى وبين أن أهتم اهتماماً خاصاً بنشرها وإذاعتها مخافة أن تكون ضربة أخرى للماركسيين المصلوبين دوماً...».

ولست أجد عندى غير تعليقين صغيرين: الأول أن «البيضاء» لم تكن - حين نشرت - سوى مسمار يدق فى هذا الصليب، والثانى أن «عدم اهتمامه» بنشرها قد أدى به لأن يصدرها فى خمس طبعات (ربما أكثر) حتى اليوم، فكيف يكون الحال لو اهتم؟

على أى حال، فى نهاية تلك السنة التى يود صاحبنا إسقاطها من تاريخه، وتاريخ قارئيه: ١٩٥٩، ترك يوسف ادريس عمله الوظيفى المضطرب فى وزارة الصحة، وعين كاتباً فى «الجمهورية» - عيّنه صلاح سالم - ليبقى فيها طوال سنوات الستينيات على وجه التقريب.

لكن «البيضاء» - من حيث هى مشروع روائى - ليست هذا فقط. ثمة علاقة الحب التى تقوم عليها بين يحيى وسانتى: يحيى يطارد سانتى، بكل نفسه يطاردها، وصفحات الرواية هى توتر الطراد بينهما، أو - بتعبير أدق - بين يحيى وما يتصوره عن سانتى، فحتى النهاية نحن لا نعرفها إنسانة من لحم ودم وأفكار ومشاعر وهموم، إنما نراها بعينى هذا الذى يطاردها بينه وبين نفسه أكثر مما يطاردها فى أرض الواقع، محموماً يكتب لها الخطابات، ويقرأها أمامها بوجد وانفعال، يتقدم نحوها مرة ويحجم مرات، وحين يهم بأن ينالها - بعد أن أطال التفكير وأعد عدته - تزجره زجرة صغيرة فيتضاءل ويستخذى ويلعن نفسه، ويعد ألا يرجع إليها، لكنه - متوتراً مرتجفاً - ينتظر طرقاتها على باب شقته فى الثالثة والنصف من كل يوم، بانتظام لا يختل.

عرفها مصادفة، ووقف إلى جانبها تحت لافتة النضال السرى، وبعد اللقاء الثالث - ربما منذ اللقاء الأول - لم تعد لهذا النضال أهمية حقيقة عند أى منهما، الأهم من ذاك - عند البطل - سانتى: معركته مع الحياة، نضاله ضد المستحيل الذى قرر أن يقهره إن هو قهر روحها واخترق جسدها، وفى سبيل هذا الهدف يبدأ رحلة انسلاخه: عن أهله فى القرية الفقيرة، عن رفاقه فى «تحرير المستعمرات»، عن الكتابة التى وجد نفسه عاجزاً عنها عدا خطابات الحب التى يكتبها - محموماً يلهث - فى النصف الثانى من الليل، عن حيه الذى يقيم فيه، والذى أحبه أهله واعتزوا بسكناه بينهم، عن العمال الذين يعمل طبيباً لهم، أصبحت كل حياته هى سانتى، لا شئ معها ولا شئ سواها. هذا اختيار البطل استطاع أن يعبر عنه، ويجعلنا نحس اندحاره التدريجى أمام العالم، واحتماءه بعالم وهمى حول سانتى، يلوذ به كما يلوذ طفل بحضن أمه، ولحظات اللقاء بها أثمن اللحظات، فى إقبالها وانصرافها، فى رضاها وغضبها، فى توددها وتباعدها، وفى لحظات غيرتها النادرة والبطل سعيد يتلقى رذاذها، فى لحظات ملامستها الأندر، حين تسمح له بأن يدفن رأسه فى شعرها، وأن يتشممه، فيكون إحساسه بأنها تسمح له بهذه الملامسة أمتع من إحساسه برائحة شعرها.

ولم نجهد أنفسنا فى تحليل هذه العلاقة - هى جوهر رواية «البيضاء» - والبطل يقول لنا بوضوح إنه لم يكن يتصور أن تكون سانتى «إنسانة مثلنا لها أم ولها متاعب..» بل يمضى خطوة أبعد، فهو لا يستطيع - حتى فى خياله - أن يتصور نفسه معها فى وضع جسدى «وكأننى سأتصور نفسى نائماً مع إحدى المحرمات على...» هذا جوهر علاقة البطل بسانتى، علاقة بالمستحيل، مطاردة للعجز الكامن فى الأعماق، رغبة فى تصفية حساب معلّق فوق الرأس كالقدر القديم، لهاث محموم وراء صورة مسقطة من الذات، اختارت سانتى - بمنطق سيكولوجى خالص - كى تكون حاملة لها - فتستمر الرغبة ويحمى الطراد، ومن هنا يبدو العالم الواقعى ظلالاً لنفسية البطل ومحاولات تحليلها وتبريرها ورد أفعالها - مهما بدت عشوائية متخبطة - إلى مصادرها فى الماضى الخاص والحميم للبطل.

بعبارة أخيرة: سانتى هى الوهم المرغوب، المستحيل عسير النوال، الرغبة العصية

على التحقيق، محاولة التحديق فى عورات المحارم، يمد ذراعيه نحوها متكبر عاجز، يفرغ عجزه فى الخطابات الملتهبة و الاجترار فى هدأة الليل، وحين يلقاها تقعد به أثقال الدنيا دون أن ينالها، علاقة لا تنتمى لعواطف البشر السوية، شئ أشبه بالعلاقة بين الذات والذات!.



بعد نشر عدة حلقات منها فى «الجمهورية»، نشر يوسف «توضيحاً» حول «خلط البعض بينه وبين بطل «البيضاء» الذى تروى القصة على لسانه». ونبه هؤلاء إلى أن هناك فرقاً بين المؤلف والشخصية الروائية، وأنه شخصياً يعرف خمسة أطباء يمارسون الكتابة (الجمهورية، فى ٥ أكتوبر ١٩٥٩). ولن أقف هنا عند نقاط التشابه «الخارجى» بينهما: فكلاهما طبيب يعمل بالكتابة، عرف هذا العمل السرى ومارسه، وكلاهما عمل طبيباً بين العمال، وكلاهما أقام وفتح عيادة فى بولاق.. إلخ، لكن نقطة اللقاء الذى يصل حد التطابق إنما تتمثل فى العلاقة بالأم، المؤدية لاضطراب العلاقات التالية بالمرأة وفسادها:

هذا بطل «البيضاء» يعود إلى قريته ليقضى أجازة العيد، فيحدثنا عن مظاهرة الترحيب التى يلقاها من أهله، دون أمه، ويروح يحدثنا عن علاقته بها حديثاً طويلاً: «علاقتنا كانت غريبة.. فلا هى علاقة حب ولا هى علاقة كره.. عاملتنى وربتنى بكل الخشونة والغلظة والجفاف.. نشأت أخاف منها ونشأت تخوفنى، وبيننا كل ما بين الخائف والمخوف من توتر وحرج وحساب عسير... كنت أشك فى أحيان كثيرة بعلاقتى بأمى، أشك إن كانت أمى حقيقة، فلم أكن أحس أبداً أنها أمى...».

وهذا يوسف إدريس يتحدث عن أمه حديثاً مماثلاً. استناداً إلى أحاديث شخصية متعددة معه يكتب «شويك»: «لم يوجد مثل هذا الحب بين يوسف وأمه، وهو يتذكرها كأمرأة عنيدة، ذات شخصية مستبدة كتوم، فشلت فى أن تمنحه الإحساس الأمومى الذى كان يهفو إليه، وبسبب صحتها المعتلة فقد رضع يوسف من جارة مسيحية، ولم تمنحه أمه – من ذلك الحين – اهتماماً ذا بال... وكانت علاقة يوسف بجَدته لأمه – التى ربته فى (قرية) البيروم – خالية أيضاً من الإحساس الدافئ، فقد كان لها مزاج نكد، مثل أمه، وكانت تسلخه بلسانها السليط إذا ما أغضبها..» (ص٤٤ – ٤٥. وانظر كذلك عند ناجى نجيب: «الأم والعلاقة بالمرأة» ص١٢ – ١٤).

باستبصار نافذ يقول بطل «البيضاء» عن نفسه وعن صاحبه معاً إن «من يشك فى أول علاقاته بالناس وأقربها، العلاقة الغريزية التى لا تقبل أى تساؤل، أو عدم تسليم، له العذر لو تشكك فى أية علاقة تنشأ بينه وبين أى انسان، فإذا كانت الظروف قد دفعته لأن يتساءل: أهذه أمى؟ فمن باب أولى أن يظل يتساءل: أهذا صديقى، أتلك حبيبتى، أهذه زوجتى؟، وقد يقضى حياته كلها يسأل، ويمضى عمره دون أن يجد الجواب، ولكن النتيجة أنه حتماً سيظل وحيداً محاطاً بالشك فى نفسه والشك فى الآخرين، بالخوف منهم وتخويفهم،

بسور من جهنم الدنيا المريع...».

وفى الكلمات السابقة مفاتيح ثمينة للنظر فى إبداع يوسف ادريس وحياته جميعاً!



هل تريد دليلاً أخيراً على أن «البيضاء» لم تكتب فى ٥٥ (فى نهاية الطبعة الأولى يثبت يوسف التاريخ بوضوح: صيف ١٩٥٥، وهذا مستحيل، لأن يوسف قضى ذلك الصيف كله معتقلاً كما سبق القول!)؟

الدليل هو نظرة سريعة نلقيها نحو الرواية التى كتبها يوسف، حقاً وصدقاً، فى سنوات الخمسينيات الأولى ونشرها فى ١٩٥٦، أعنى «قصة حب» (مجموعة «جمهورية فرحات».) والنظرة المقارنة إلى حب كل من حمزة وفوزية من ناحية، ويحيى وسانتى، من الناحية الأخرى توضح ما أعنى: حمزة مناضل لم يفقد اتصاله بالناس ولا رغبته فى العمل معهم ومن أجلهم، لم يكن يقضى وقته فى النقاش واجترار خواطره، قدر ما كان يتحرك ويعمل، وكان كذلك يحب فوزية، رفيقته فى العمل والخطر، حباً هو إرادة انسانية يجب أن يبذل طرفاها الجهد كى تصح وتربو، حباً هو قرار ومبادرة ومسؤولية وليس «نداء» ملحاحاً غامضاً يهتف به صوت رائع (على حد تعبير روجيه جارودى). حب حمزة وفوزية يجيب عن كل التساؤلات المعذبة ليحيى: وجهه المهزوم الباحث فى دأب عن تبرير متماسك يعبر به تلك الهوة التى يحسها بطل بورجوازى صغير يحمل كل تناقضاته، وينسلخ عن العالم تماماً سعياً وراء وهم، ثم يعود - بعد العاصفة - ليتهم العالم بما فيه ومن فيه، ويلقى فى وجوههم - جميعاً - بالقذى، دفاعاً عن رغبته فى الانسحاب والتخلى، واستجابة لخوائه العميق.

باختصار: إن بطل «البيضاء» يبتعد عن أبطال يوسف ادريس فى أعمال الخمسينيات (من «أرخص ليالى، ٥٤ - إلى «حادثة شرف، ٥٨) قدر ما يقترب من أبطاله فى أعماله التالية، والتى تبدأ بمجموعة «العسكرى الأسود»، فى ١٩٦٢.



يكفينا هذا - هنا والآن - عن «البيضاء»: العمل والسياق.

١٩٩٠

قراءة فى قصص بهاء طاهر:
«أنا الملك جئت وحيداً»

«أنا الملك جئت» مجموعة قصصية جديدة لبهاء طاهر، هى مجموعته الثالثة بعد «الخطوبة» ١٩٧٢، و «بالأمس حلمت بك» ١٩٨٤، وله كذلك روايتان قصيرتان «شرق النخيل» ١٩٨٤، ثم «قالت ضحى» ١٩٨٦.

هذا حصاد بهاء طاهر فى العمل الإبداعى خلال أكثر من عشرين سنة (تحمل إحدى قصص مجموعته الأولى تاريخ ١٩٦٤)، وله اسهاماته فى النقد (المسرحى) والترجمة لا يمكن إغفالها.

ورغم أن المجموعة الجديدة تضم أربع قصص فقط، إلا أنها تفلح فى أن تنقل إلينا هموم الكاتب كلها من ناحية، ومدى اتساع محاولاته فى الانطلاق بالقصة القصيرة نحو آفاق جديدة وشديدة الخصوبة، من ناحية ثانية، ثم هذا الإحكام فى البناء الذى يتصاعد - فى مقاطع القصة المتتالية - محققاً التوازن بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى من ناحية ثالثة.

والسطور التالية محاولة النظر فى عالمه القصصى، لا الروائى - بغية الوضوح والتحديد.



ولنبدأ - لأسباب ستتضح فيما يلى - بالقصة الثانية فى هذه المجموعة «محاكمة الكاهن كاى- نن».. ولئن كانت الهموم ذات الطابع السياسى تمثل لحناً خافتاً فى قصص الكاتب السابقة (ربما كان هذا اللحن أكثر وضوحاً فى روايتيه)، فهو هنا - وللمرة الأولى فى قصصه القصيرة - يتناول هذه الهموم مباشرة، من وراء قناع بالغ الشفافية والعذوبة، ففى زمن الفتنة التى رافقت حكم آخن- آتون مبتدع عبادة قرص الشمس، كان الكاهن كاى- نن

أشهر الشراح والمُنَظِّرين للعقيدة الشمسية، والآن، بعد أن قمعت الفتنة، ورجعت الآلهة القديمة تستتب على عروشها التى خلعها عنها آخن- آتون، جئ بالكاهن كاى- نن كى يمثل للمحاكمة أمام كهنة آمون. ومنذ بداية المحاكمة اتخذ الكاهن موقف الهجوم، مما أدى لضربه مراراً «بالمقرعة المقدسة». وفى غرفة الكاهن الأكبر سمنخ - رع جلس الكهنة الثلاثة الذين يحاكمونه يتبادلون المشورة، وتنافس كاهن التراتيل وكاهن المخازن، عضوا المحكمة، فى اقتراح مختلف الوسائل المبتكرة لتعذيب كاى- نن قبل إعدامه، غير أن سمنخ- رع الذى كان حزيناً فى الحقيقة، لأن كاى كان زميله فى الدراسة فى معبد الكهنة، وكان صديقه - قال لهما إن هذه ليست هى المسألة: «أنا أفهم ما يسعى إليه كاى- نن، إنه لا يهتم بما نقوله أو نفعله نحن، لكنه يخاطب من بعدنا الأجيال».. فمحاكمات الكهنة لابد أن تدون على أوراق البردى، ويُحتَفظ بها فى مكتبة المعبد، ومن ثم «فلابد من إعطاء الفرصة لكاى- نن كى يقول ما يريد، ولابد أن نفحمه بالحجة كى يرضى علينا آمون».

وليس مهما، بعد، تلك المحاكمة الهازلة التى عُقدت، ولا هذا الحكم بالإعدام المقرر سلفاً. المهم أن سمنخ- رع قد سعى للقاء الكاهن فى سجنه، وإنهما تواجها بعيداً عن كاهنىْ التراتيل والمخازن المقدسة، ودار بينهما حوار كاشف لكل ما وراء الزميلين القديمين، قبل أن يفتح الكاهن الأكبر أبواب السجن ويطلق زميله القديم. جاء فى حوارهما المثقل: «قال سمنخ: ما أسهل أن تموت من أجل حقيقتك، ولكن.. هلى تعرف كيف تضحى من أجلها يا كاى- نن؟.. إكتب شعراً. قال كاى- نن وهو يبتسم فى حزن قليل: ومن سيقرأه يا سمنخ؟ فقال سمنخ: نعم هذا صحيح.. ولكن من يدرى ربما هؤلاء القليلون يا كاى هم الذين سيحققون حلمك».

هذان المثقفان الكبيران، هذان الزميلان القديمان، الشاعر والساحر، الثائر الذى يجهر بما يقتنع به، ويمضى فى القول به مضحياً بوجوده ذاته، والمتوائم الذى يخضع للسلطة ويضع سحره فى خدمتها (يقول سمنخ لصاحبه وهو يحاوره: قلت لك تلك ارادة الوصى على العرش، لن يسمحوا لك أن تكون بريئاً) ما هو الخلاف الحقيقى بينهما، وماذا كان يقول كاى- نن ورفض التراجع عنه؟ فى حوارهما ذاك المثقل يقر سمنخ بأنه قرأ كل ما كتبه صاحبه عن آتون، وانه كان دائماً يحب شعره، ويحفظ قوله: «كما تميل الزهرة نحو الشمس، كذلك يميل القلب نحو آتون فيتفتح بنور الحب، وكما يبدد آتون ظلام الليل كذلك قلبك لن يعرف دياجير الخوف ولا الظلم». غير أن هناك شيئاً واحداً لم يكتبه كاى نن فى كل رسائله وتأكد منه الكاهن الأكبر حين رأى كل أولئك الذين كانوا متحمسين لآتون، وكيف هرعوا مرة أخرى لآمون حين وقع آتون. والكاهن الأكبر لا يعنى النفاق، ذلك الموجود فى كل عصر، إنما يعنى الخوف: «آتون كما كتبت عنه هو العدل كله وهو الخير كله، ولكن.. أين الخوف؟ لماذا ترك الناس آتون الرقيق العذب وعادوا إلى آلهتنا المخوفة؟».

قال كاى- نن: ألم يكن ذلك لأنكم أجبرتموهم على تلك العودة؟ أم تظن أنهم يفضلون

الخوف؟

فقال سمنخ: لا مرة أخرى يا كاى. أعنى أنهم يحتاجون إلى الخوف كان آتون حسناً لك ولآخن وللشعراء، ولكن العامة لا تعيش بالتقوى.. العامة تحتاج إلى الخوف كى تعرف التقوى.

قال كاى- نن: ومن صنعهم على ذلك المثال يا سمنخ؟ (...) من عَلّمَهم خوف تلك الآلهة المتعطشة للدم والقرابين وتعذيب البشر تحت الشمس وفى ظلمة القبر؟

فهز سمنخ رأسه وقال فى شك: تعنينا نحن الكهنة؟ أواثق أنت أن الناس ليسوا هم الذين صنعونا؟

قال كاى- نن: أنا واثق يا سمنخ أن الهى الذى ينشر الضياء يضم الناس كلهم إليه بين أشعة النور، أنا واثق أنه لا يريد منهم أن يتقربوا إليه بالدماء ولا بقطع رقاب البشر... أذلك يا سمنخ كل مجد تلك الالهة.. لماذا؟

فقال الكاهن الأكبر: لكى يعود النظام.. لكى يطمئن الشعب.

فهز كاى- نن رأسه لليمين واليسار وقال: لا يا سمنخ.. ولكن لكى يستتب الخوف وحين يعود الخوف فيستقر فى النفوس فستجنون مالاً أكثر وتبنون معابد أكثر وتسخرون بشراً أكثر (...) ولكن سيأتى يوم يا صديقى سمنخ يعيد فيه الناس الإله. النور الاله الذى يقول لهم أحبوا.. ارحموا.. افرحوا.. للفرح خلقتكم فاعبدونى فى الفرحة». ذلك هو حلم الكاهن كاى- نن الذى عاش يبشّر به، وعلى استعداد لأن يموت ولا يتخلى عنه، ولا أوهام لديه حوله: فهو يعرف أنه حق، لكنه يعرف أيضاً أن يوم تحقيقه قد يكون بعيداً، لأن القوى التى تخشى تحقيقه وتعمل على إجهاضه مخوفة، ويعرف أن سبيل العمل على تحقيقه هو الشعر، هو فعل الكتابة، قد يكون قراؤه قليلين لكن الحلم سيبقى حياً فى قلوبهم، ولعلهم هم، أولئك القليلين، الذين يحققونه يوماً ما.

ذلك هو حلم الكاهن القديم، وهو حلم كاتبه وخالقه: لا أمل إلا فى فن جميل صادق، ينهض لقول الحقيقة، يضئ للبشر طريقهم الطويل المضنى نحو الفرح والتحقق.

لا شئ فرعونى فى هذه القصة الجميلة سوى الإطار العام، بتفصيلاته وأسمائه، وهو يلقى من الكاتب عناية واضحة، حتى ليكاد أن يحجب شخصيات القصة وراءه، وتبقى قضيتها الحقيقية معاصرة جداً: هى قضية نظم الحكم القاهرة التى تسلب البشر أجمل ما فيهم، وتثير فى قلوبهم الرعب حتى يبقى وجودها دائماً ومبرراً، وهى قضية المثقفين، الصادقين والكذبة، الذين يعرفون الحقيقة ويلتزمون بالوقوف إلى جانبها والتبشير بها والدفاع عنها، والذين يعرفون الحقيقة ويذيعون غيرها، ويضعون سحرهم فى خدمة تلك

النظم، يبررون قهرها ويُجمّلون وجهها القبيح.



وثمة مواجهة أخرى تجرى وقائعها لا على أرض «تميرة» القديمة، لكن على أرض القاهرة المعاصرة، من ميدان باب اللوق إلى أزقة الدراسة، إلى قمة تكاد تكون تجويفاً بين صخور المقطم، لا أحد، تقريباً، سوى الرجلين المتحاورين، وما يدور بينهما من حوار.

ولنتجاوز التفاصيل الكثيرة، المعتنى باختيارها وتوقيت إيرادها فى سياق القصة، والتى تعطيها روحاً روائية واضحة، لنر - مباشرة - ماذا يضع كل من الرجلين المتحاورين فى مواجهة الآخر. إذا نحن تجاوزنا هذه التفاصيل فسنرى فى «محاورة الجبل» مواجهة أو مبارزة بين نمطين متقابلين من أنماط النظر إلى الحياة، والتعامل مع الناس والأفكار، ومعنى الفن والشعر، والحب، ووظيفة المال، وإرادة القوة، ودلالة الأخذ والعطاء. لهذا لابد من إعادة الترتيب، التقديم والتأخير فى بناء القصة كما يعطى لنا.

هذا الرجل الصغير، الحزين الضائع فى المدينة، واحد من جماعة تدمن شراء أوراق اليانصيب، ينتظر - مثل الباقين - أن يجد الأرقام التى يريدها، ولكن هذا لم يحدث له، ولا لأحد من أفراد الجماعة الصغيرة التى يراها فى الميدان كل يوم، من بينهم امرأة عجوز سمينة وبواب وبائع وأخرون. وفى ذلك اليوم غير الراوى من نظام حياته، فلم يخرج إلى الميدان فى موعده المحدد. وحين خرج بعد ذلك عرف أن عم عباس العجوز الذى يمسح حذاءه كل يوم فى المقهى قد سأل عنه، وفى المقهى الصغير حيث جلس يرشف شايه وينتظر، فرض «الرجل الأشيب» صحبته عليه، وبدأت الرحلة من الميدان إلى حوارى الدراسة، حيث أشترى الرجل «الشىء» ثم إلى جبل المقطم حيث جلس الرجلان إلى النار الصغيرة التى أشعلاها، يتبادلان السيجارة الثمينة بحرص، وينتقل الحوار بينهما حرا من قيود الزمان والمكان.

وما جرى فى هذا الحوار متماسك متساند، يؤدى بعضه لبعض، بحيث يضع كل من الرجلين خبرة حياته ومعنى وجوده فى مواجهة الآخر، من خلال التفاصيل التى تدور عن قاهرة الماضى، حيث كان الرجل الأشيب يمتلك الكازينو الكبير على النيل، وكان عباس- ماسح الأحذية اليوم - فتوة هذا الكازينو، أما المرأة السمينة التى يراها الراوى كل يوم، تحيا بأمل أن تربح يوماً الجائزة الكبرى فى اليانصيب كى تحج إلى بيت الله. فكانت «هانم» أشهر راقصة فى زمانها، وطبيعى أن تشتبك مصائر الثلاثة: هانم تحب عباس وهو يحبها، وصاحب الكازينو يريدها.

قلت يريدها، لا يحبها. لأن هذا الرجل الأشيب لم يعرف الحب، ما يعرفه شئ آخر غير «حب الأوباش». أرادها، وهذا كل شىء. وحين رفضت رَتّب انتقامه: مؤامرة صغيرة بدأت بإبعاد عباس وأدت لأن امتلك المرأة زمناً ثم تخلص منها، ورفضت أن تعود لعباس فَفَقدت

قدرتها على الرقص، وفى ليلة وقف عباس يتطلع إلى هانم التى وقفت على المنصة صامتة، مفرودة الذراعين، شاردة بينما تتابع الطبلة إيقاعاً خافتاً ولكن مستمراً وهانم تقف هناك جثة ممشوقة ومفتوحة الذراعين بلا حراك، فجرى إليها عباس يصفعها ويهزها، بلا فائدة، فجذبها عباس من شعرها، وأمال رأسها ثم حَزّ رقبتها.

ذلك ما أدى إليه انتقام الرجل الأشيب: قضى عباس سنوات فى السجن ثم خرج ماسح أحذية عجوزاً، وأوت المرأة إلى أحد معجبيها القدامى، تعيش فى كنفه، وتقوم على خدمته وهو مشلول. ويبقى هذا الرجل قوياً يزداد قوة، هو السمسار، التاجر، المقاول «شغلتى المال، وأعرف جيداً ما أعمل به...». لماذ حقق انتقامه على هذا النحو القاتل؟

ليس هذا غير نموذج للتطبيق العملى لفلسفته فى الحياة، وهى كاملة متكاملة، تقوم على الأخذ دون العطاء، على إنكار العواطف والمشاعر، الحب والشعر، والنظر إلى الناس والأفكار من حيث هى أدوات لا أهمية لها فى ذاتها، أهميتها كلها تتحدد فى قيمتها بالنسبة لى أنا، وقدرتها على إشباع رغباتى، وتحقيق المزيد من القوة لى وحدى. وهو يشرح فلسفته بوضوح ساطع: «الحقيقة أن هذه الحياة فخ.. فخ نتخبط فيه منذ أن نولد، والغلطة أننا نحاول الخروج من هذا الفخ.. بالشعر كما تحاول أنت وقليل مثلك.. بالتصوف كما يحاول غيرك.. فى الشهرة أو المناصب كما يحاول آخرون (...) كل تلك أيها الشاعر محاولات لمخادعة الموت.. لنسيان أنه يقف هناك.. قريباً جداً.. يمسك بخيوط الفخ.. وحين يمد يده فى النهاية.. فهى نظرة الذعر وعدم التصديق نفسها فى كل العيون، الشعراء والأنقياء والفجار.. هذه الحياة فخ؟ فليكن. إذن فانتقم.. انتقم طالما استطعت.. خذ ما تستطيعه يداك.. حاول أيضاً مالا تستطيعه، خذ، لا لكى تقتنى ولكن لكى تنتقم.. لا تبال بالأوباش والصغار. هؤلاء طوبى لهم، هؤلاء يرثون الأرض. وإذن فإن كان الآن فى أيديهم شئ فخذه.. لا تتردد.. لا تترك لحظة دون أن تأخذ».

بالمقابل، ماذا يقدم الرجل الحزين؟ حكايتين صغيرتين داخل هذا النسيج الروائى الممتد، والحكايتان من حياته فى قريته: الأولى عن أخته الجميلة التى كانت تكبره بخمس سنوات، وكانت القرية كلها فرحة بجمالها، لا تتمنى النساء أن تحمل إحداهن سوى طفلة فى مثل جمالها، كانت تحب أخاها وتحنو عليه وتغنى له، كانت بينهما علاقة حلوة رقيقة كقطرة الندى، اختطفها الموت وهى فى العاشرة، وتذكر الطفل قولها له: إن الموتى يخرجون من قبورهم بعد الغروب ويتزاورون، فظل - رغم الليل والخوف - يخرج إلى قبرها كل ليلة، ويجلس إلى جواره ويتحدث إليها دون صوت وفى ليلة أشفقت عليه وخرجت إليه.. «مثلما كانت دائماً، بثوب منقوش قصير، وضفيرتين طويلتين تنسدلان على ظهرها، بعينين خضراوين واسعتين ووجه جميل.. انحنت علىّ وأنا جالس، وضعت يدها على كتفى وعانقتنى بذراعيها ثم قبلتنى فى خدى، كما كانت تفعل دائماً، قالت لا تحزن من أجلى، أنا بخير فى مكان جميل فلا تحزن.. قالت إن كنت تحبنى فلا ترجع مرة أخرى إلى هنا.. قمت

وذهبت ولم أعد مرة أخرى (...) فى تلك القبور وأنا طفل صغير. تعلمت ألا أخاف من الموت. عرفت أنه ما هو إلا رحلة هنية».

هذه واحدة. الثانية عن أبيه الفلاح الفقير، بعد أن أصابته جلطة فأقعدته. وبقى الرجل فى فراشه يبذل جهده العاجز كى يخفف من عبئه على الآخرين. ويبلغ به حياؤه ألا يطلب شيئاً من امرأته.. «لم أسمعه مرة يكلمها عن الحب. ولا سمعتها هى تتكلم عنه. ولكنها حين كانت تساعده على أن يلبس جلبابه. حين تسند ظهره لتسقيه. حين تدلك له ذراعه وقدميه بأصابعها الخشنة المشققة.. فقد كانت هذه الأصابع تنطق شيئاً يتجاوز الحب نفسه.. وعندما جاء أبى الموت كنت إلى جواره. لم أر فى عينيه ذعراً. بل كانت على شفتيه ابتسامة جميلة. اعتذار نهائى لما سببه لنا من إزعاج وألم. ولكن كان فى عينيه رضى وسلام».

وطبيعى ألا يفهم محاوره من هاتين الحكايتين غير ما يريد. فكان تعليقه على الأولى أن يقول لصاحبه «خيبك الله». وعلى الثانية: «فهمت أنه لو كان معك مال لاستطعت أن تعالج أباك وأن تخفف آلام مرضه. ولو كنت قوياً لاستطعت أن تساعده هو وأمك».

وفى بعض «محاورة الجبل» يدور حديث عن الشعر. وفى الخلفية حكاية الراقصة التى كانت حين ترقص ترقص الدنيا.. «النيل تحتها ونجوم السماء فوقها. ونقر الطبلة والأشجار والنسيم ورؤوس المشاهدين وأقدامهم وقلوبهم. فرحة ترقص فى الكون» يسأل الرجل الأشيب صاحبه عن الشعر. فيتحدث طويلاً عما حفظه ووعاه. فى مدرسته وقريته.. «أنغام من ألفاظ تصنع صوراً وراء صور. كانت غاية الفرحة عندى أن أكررها وأنغّمها ثم بعد حين أقلدها.

قال الرجل الأشيب: إذن فهل كنت ترى أن الشعر هو الفرح؟

قلت: ربما نعم.

فقال: وماذا إذن عن الشعر الحزين؟ الشعر الذى يجعل الناس تبكى؟

- معك حق. ما أكثره. ولكننى أنا كنت أجد فى حزن الشعر شيئاً آخر غير الحزن. وبجانب الحزن أنظر: حين تحزن وأنت تسمع شعراً أو أغنية. ألا تشعر إنك أصبحت مختلفاً؟ .. أليست هذه الدموع أيضاً فرحة وأنت تلتقى فجأة بذلك الجزء الغائب عن نفسك. الجزء الأفضل والأحسن الذى لا تعرفه إلا بالشعر؟

- كلام فارغ..»

الشعر مثل الرقص. فرح بالحياة والكون والأحياء. لكن هناك دائماً القوى العابثة المتربصة تشل الرقص وتخنق الشعر وتقتل الفرح. وكيف يلتقى المؤمن بالانسان والفن والحب

والكافر بهذا كله من أجل أن يكون قوياً؟

طبيعى ألا يكون لقاء - وألا يتشاركا: فالراوى قد ربح الجائزة الكبرى فى اليانصيب، هذا اليوم نفسه، لهذا سأل عنه عباس. هكذا يقول له الرجل الأشيب وهو يعرض عليه أن يشاركه، بعبارة أخرى أن يعطيه القليل الذى تملكه بضربة حظ، ويتخلى عن أحلام الأوباش والصغار فى أن يستأجر شقة ملائمة وأن يتزوج، ويتبنى وجهة نظره، وفلسفته فى الحياة، مصعداً فوق الأوباش والصغار نحو السيادة والقوة: «قلت لك سأستثمر لك أموالك.. ستعرف معنى أن يكون معك مال يزيد لا مال ينقص، ساعتها لن تحتاج لملاليم الوظيفة.. وستتفرغ لمواجهة الحياة.. سوف تنتقم».

بعد أن قبلت كل الحكايات، واكتمل النموذجان أحدهما فى مواجهة الآخر، ووضح أن وجود أحدهما نفىُ دائمُ لوجود الآخر، رفض الشاعر مجرد البقاء بصحبة الرجل الذى رأى وجهه الحقيقى دون قناع: هو الذى لم يحب أحداً، ابن التاجر الغنى الذى تبنته امرأة اوروبية بعد موت أبويه فى حادث وعلمته الدرس الذى أصبح جوهر وجوده كله: إذا اردت أن تنجح فى الدنيا فلا تتعلق بشئ كى تملك كل شئ.

حين تعرف على وجهه الحقيقى أيقن أنه كذب عليه حين قال له إنه أحب يوماً هذه المدينة، إنه هو الذى قطع أشجارها وهدم بيوتها الصغيرة الجميلة وزرع القبح والشر فيها، إنه هو الذى ذبح هانم دون أن يمد إليها يداً بالسلاح.

لكنه، هو الشاعر، أكثر غنى منه، بإيمانه بالفن والحب، والانسان الذى يعطى القليل الذى يملكه للآخر، ويقيم له عشاً صغيراً فى قلبه، الذى عرف من خبرات حياته أن الموت رحلة هنية، وأسعد الناس من يموت وفى عينيه رضى وسلام، إنه واحد من «الأوباش» لأن سعادته فى أن يعطى، وهو يود أن يبقى واحداً منهم.

وهذا فراق بينهما: «كانت النجوم بدأت تنسحب من السماء، وبدأ غمام أبيض يصبغ الليل، ومن وسط المقابر صاح ديك». فمثل هذين لا يلتقيان إلا وبينهما خندق عميق، متواجهين، فى انتصار أحدهما هزيمة الآخر، ومن ورائهما معاً هموم الواقع الاجتماعى فى دلالاته العامة: فمن التاجر السمسار الوسيط، ربيب المرأة الأوروبية، التى علمته ألا يحب أحداً، وأن يستخدم كل شئ كى يبقى قوياً، القادر على أن يقتل روح الفن والجمال دون أن تعلق بيديه قطرات الدم، يقطع الأشجار ويهدم البيوت ويلتف حول كل القوانين، يعرفه الجميع ولا يحبه أحد؟

أليس وجهاً من وجوه تلك القوى القاهرة ذاتها، القوى التى تأخذ دائماً ولا تعطى، والتى تتربع فوق «الأوباش» والصغار، تزهق أنفاسهم وتحكمهم وتتحكم فى مصائرهم؟ قلت إن فى القصة روحاً روائية ممتدة، لكننى لم أر ترهلاً فى بنائها، فالكاتب يبدو مسيطراً على مادته وتفصيلاتها، يوردها فى سياق يضمن له الاحتفاظ بتشوق القارئ للمتابعة عن طريق

عديد من الوسائل: وصف المكان والطبيعة، الحكايات الصغيرة، العودة إلى شخصيات معروفة لنا، وتلخيص حيوات بأكملها فى سطور قليلة، والإحالة للماضى، ثم تركيز هذا كله بحيث يبقى هذان النموذجان المتواجهان على إحدى قمم الجبل، والمدينة تستلقى تحت أقدامهما، نائمة تدب إليها الحركة ببطء مع إشراقة يوم جديد. يفترقان.. وكل منهما على أمل أن الآخر لابد باحث عنه راجع إليه.

ولا نخطئ نحن فهم موقف الكاتب مع النهار الجديد المتخلق من الظلمة، وصوت الديك مبشراً بقدومه من وسط المقابر.



ثلاث قصص لبهاء طاهر تدور حول هم واحد من هموم أعماله وسنواته الأخيرة (خرج بهاء يقيم ويعمل فى اوروبا منذ نهاية السبعينيات) هو رؤية المثقف العربى (المصرى) المعاصر للواقع الأوروبى.

هذا الهم الذى لم يكد يبرأ منه كاتب: من الطهطاوى لطه حسين، ومن يحيى حقى للطيِّب صالح، ومن توفيق الحكيم لسهيل ادريس،.. كيف يراه مثقف اليوم؟ إن بهاء يقدم رؤيته فى قصص ثلاث: «بالأمس حلمت بك» فى مجموعته الثانية ثم «فى حديقة غير عادية» و «أنا الملك جئت» فى هذه المجموعة الأخيرة.

فى مدينة شمالية صغيرة يعيش بطل «بالأمس حلمت بك» وراويها أياماً متشابهة: فى الصباح يذهب إلى العمل، وفى المساء يرجع إلى البيت، وفى البيت لا يجد ما يفعله حتى يغلبه النوم بعد أن يكلمه صديقه الذى يقيم فى مدينة بعيدة، ويتبادلا الشكوى قليلاً، هكذا تمضى أيامه فى تلك المدينة التى لا يتوقف الثلج عن الهطول فيها.

وثمة فتاة يراها دائماً على محطة الاوتوبيس فتحول وجهها عنه، ذهب لمكتب البريد يرسل كتاباً لصديقه فوجدها تعمل هناك، فى عطلة نهاية الأسبوع رَتَّب ما يجب أن يفعله.. يأخذ ثيابه إلى المغسلة، ويشترى خبزاً وطعاماً لبقية الأسبوع، وفى المساء يذهب للسينما. فى المغسلة دار شجار قصير بين سيدة عجوز من أهل البلد وشابين افريقيين، فى نهايته قال لها أحدهما رداً على إبداء احتقارها للزنوج: «أنت لا ينقصك الأدب وحده، بل الشجاعة أيضاً...»، وفى المتجر يلتقى بفتاة مكتب البريد وفى السينما كانت هى مرة أخرى، طلبت منه أن يشعل سيجارتها، وعَرَّفَته بنفسها، كانت السينما تعرض «لاترافياتا»، بعد الفيلم خرجا معاً وجلسا فى أقرب مقهى.

قالت له آن- مارى إن الأمر كان يحتاج شيئاً من الشجاعة كى تواجهه، فهى لم تعتد الحديث إلى الأجانب، وقالت إن أباها كان قساً، وأنها فكرت فى أن تعتنق الكاثوليكية وتصبح راهبة. «ثم رجعت للخلف فجأة وقالت: هذا العالم يُمْرِضُنى، لا فائدة، نفس الغباء

فى كل العصور، نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة» قالت له إنها تراه كثيراً جداً، وإنها تراه أيضاً عندما لا تراه، «أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عينى أجدك هناك.. أحياناً أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك، ولكن أكاد ألمسك» وحين قال لها باسماً: ربما كنت تحبيننى، ردت عليه فوراً بأنها تكرهه، ورأى فى عينيها أنها كذلك.

فى نهاية الأسبوع دعته آن- مارى إلى بيتها كى ترد له دعوة الشاى كما قالت. كانا قد التقيا عدة مرات على محطة الاوتوبيس، وتحدثا، واعتذرت إليه، ورجته أن يعتبرها تمر بأزمة نفسية لا علاقة له بها: كانت تُحب واحداً من مواطنيها، لكنه تركها قبل شهور بعد أن اتفقا على الزواج، وما يمرضها هو أنه وعد بشئ لم يرغمه عليه أحد، ثم نكث به، ولعله هو يذكرها به، وفى بيتها قدمته إلى أمها ثم بقيا فى غرفتها التى يشيع فيها البياض. قالت له: إنها حلمت به بالأمس، وقالت له: «أما أنا فيحزننى أن تنهزم فى هذا العالم الرقة والحساسية، وأن ينتصر الشر، يحزننى أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحّت، ولكن يحزننى أيضاً أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاماً ومرضى فقراء لا يجدون دواء» أسدلت الستائر وسألته إن كان يستطيع أن يساعدها أمسك بيدها، وأكد لها أنه لا يستطيع أن يساعدها، ولا أن يساعد نفسه.. «لكنها فجأة وبحركة سريعة جداً خلعت بلوزتها وحمالة صدرها ودفعت نفسها فى صدره»:- إن كان هذا ما تريد فهيا. أبعدت ذراعيها عنى بقوة وخرج صوتى مختنقاً وأنا أقول: لا ليس هذا ما أريد، ربما تكونين جميلة، أنت بالفعل جميلة، ولكننى لم أرك أبداً أكثر من طفلة.. أخذت تبكى وجسمها كله يرتعش وهى تردد: إذن قل لى.. قل لى أرجوك.. ماذا تريد؟

ما أريده مستحيل... أن يكون العالم غير ما هو، والناس غير ما هم، قلت لك ليس عندى أفكار، ولكن عندى أحلام مستحيلة.» مرة ثانية: اعتذرت له آن- مارى، وأكدت له أن ذلك لن يتكرر أبداً.

بعدها لم تظهر على محطة الأوتوبيس فى أى صباح، ولم يجدها فى مكتب البريد، وحين بَكّر فى الذهاب إلى بيتها للسؤال عنها، عرف من جارها أنها انتحرت، ألقت بنفسها من الشرفة فى قلب الليل.. «لم أذهب للبيت، لم أذهب للعمل، لم أذهب لمكان. ولكنى فى المساء كنت فى الفراش، هل كنت نائماً أم كنت مستيقظاً عندما خفق فى الغرفة ذلك الجناح وهل كان صقراً أم حلماً ذلك الذى رأيت؟ مددت يدى، كنت أسمع الحفيف ومددت يدى انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولى.. ومددت يدى كنت أبكى دون صوت ولا دموع ولكنى مددت يدى».

ذلك هو الخط الرئيسى فى القصة، أعنى هذه العلاقة (أو اللاعلاقة؟) بآن مارى. لكن ماله دلالة هامة فى هذا السياق رسم الكاتب لهموم راويه وبطل قصته وصديقيه من ناحية وصورة أهل البلد - كما يرد التعبير أكثر من مرة - من ناحية ثانية: صديقاه هذان، لاذ أحدهما بالتصوف متنازلاً عن إرادته لصاحب الأمر، وهو يحرّض صاحبه ليحذو حذوه «فينبت

بستان فى صدره». أما الثانى فقد لاذ بشقته كأنها خيمة فى صحراء.. «وخارج العمل لا أعتبر أن هناك بشراً. هذا هو الحل المثالى معهم. وليست هذه المشكلة معهم المشكلة فى داخلنا.» ولم تَحْمِه هذه الخيمة من أحلامه التى تتتابع ويتسارع إيقاعها حتى تتحول لهلاوس وأفكار ثابَتة. وقال له فى مكالمته الأخيرة إن هناك أعاصير كهربائية يسلطونها على المخ فى هذا البلد. وقال أيضاً إنه استقال من عمله. وسيرجع إلى مصر. ونصحه بالرجوع معه. يبنيان بيتاً فى الصحراء ويعيشان بعيداً عن صراعات البشر الذين لم يتعلموا حكمة الكبار وفقدوا براءة الصغار. وعن البلد وأهلها قال ان العمارات والطائرات والمصانع والمقابر ليست سوى لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال. ولكن.. «انظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. انظر لمن يكلمون أنفسهم فى الطرقات. لمن يجلسون فى المقاهى بنظرات كعيون الأسماك الميتة. انظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية».

هذا ما يقوله صديقه. وهو نفسه يتحدث عن أهل هذا البلد «الذين لا يكلمون أحداً» «والذين تتجمد ملامحهم حين يعملون» وموقفهم تجاه «الأجانب» واضح كل الوضوح: فى حادث المغسلة. وفى تعليق صديقه عليها. وفى اعتذاره هو لأن مارى خشية أن تكون فى حرج لأنها تجلس مع أجنبى وملون. وإذا تجاوزنا حوار الراوى مع آن- مارى. والكلمات القليلة التى تبادلها مع أمها. فكل من تحدثوا إليه. أو رآهم يتحدثون كانوا من الأجانب.

هؤلاء الخارجون من بلادهم. كلهم كالمنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى. خيل إليهم أنهم قد خلعوا جذورهم من هنا وزرعوها هناك. لكنهم مرفوضون. عاجزون عن عبور الأسوار والتكيف مع مجتمع. لا يكن لهم - وراء كل الواجهات - سوى الرفض المشوب بالاحتقار. ينسحبون لداخل ذواتهم. فى التصوف أو العزلة. تتواتر أحلامهم - ورموزها واضحة. كلها نابعة عن تراثهم وإرثهم الذى يحاولون كبته. ونسيانه - حتى تتحول هذيانات وكوابيس.

وفى «حديقة غير عادية» قضّى البطل - الراوى وقتاً قصيراً ذات صباح. هى غير عادية بسبب هذه اللافتة المكتوب عليها: هذه الحديقة من أجل كلبك فحافظ عليها.. حين رأى اللافتة المعلقة والأسهم التى تشير إلى بيت راحة الكلاب وإلى ملعبهم. ملأه الغيظ. وتدافعت إلى ذهنه الأفكار المعتادة كلما رأى كلابهم السمينة المدللة.. «هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفى لإشباع الأطفال فى بلادنا. هؤلاء الأوروبيون استنزفوا كل ثرواتنا لعشرات السنين حتى أفقرونا وبنوا بلادهم. وها هم يطعمون بثروتنا المسروقة كلابهم..إلخ» وحين هَمَّ بالخروج استوقفته سيدة عجوز يبدو من ثيابها أنها فقيرة. وسألته عن كلبه. ودار بينهما حديث حول الكلاب بطبيعة الحال. واضطر إلى أن يخترع كذبة صغيرة حول كلبه الذى أصيب فى حادثة سيارة.. راحت السيدة تهز رأسها وتقول: أنا آسفة .. أنا آسفة .. هؤلاء السائقون المتوحشون .. ماذا تنتظر وقد امتلأت المدينة بهؤلاء الأجانب وسياراتهم ؟

لا أنتظر ولكننى أنا أيضاً أجنبى..

وفى محاولة من السيدة لأن تعتذر حدثته عن مصر التى زارتها قبل عشرين سنة أو أكثر، وما زالت أجمل ذكريات حياتها هى رحلتها النيلية من القاهرة إلى الجنوب، ثم ذلك المعبد الذى حرفت نطق اسمه، ثم تعجبت لأسباب اندثار هذا الشعب:

«من اندثر؟

المصريون..

ولكنهم لم يندثروا.. قلت وأنا أبتسم: نحن نعتقد أننا أحفادهم، فقالت وهو تحول وجهها: آه.. نعم.. بالطبع إذا نظرت للمسألة من هذه الزاوية.. لم لا؟

وتفضلت السيدة حين جاء كلبها. «لوك» فسمحت لجليسها بأن يلمسه لطفاً منها وكرماً، وراحت تتحدث عنه، فهو كل ما فى حياتها: لها ابنة واحدة متزوجة وتقيم فى الطرف الآخر من المدينة، وتأتى لزيارتها كل أسبوع، فتعد الأم الشاى والفطائر والحديث، ما أن تتناول الابنة شايها حتى تنصرف لشأنها، ويبقى الحديث من نصيب «لوك» وحده.

هذه العجوز بلا أحد، بلا أصدقاء، فقد رحل أصدقاؤها وهى تعرف أنها راحلة بدورها، قريباً، وتتقبل هذه الحقيقة ببساطة، رغم تأكيدها بأن «الحياة جميلة رغم كل شئ..» وحين تسأل الراوى عن أصدقائه، يحدثها عن الوحدة فى الغربة: «سكت مرة أخرى ثم قلت: لى أصدقاء وليس لى أصدقاء، أظن أن الانسان لا يكون له بالفعل أصدقاء خارج بلده، لا يكون الانسان هو نفسه خارج بلده ليصادق كما يجب، أو ليحب كما يجب، تتغير المشاعر، تأتى الأحزان ثقيلة وتذهب الأفراح بسرعة»

عقب انصراف العجوز وكلبها يفكر صاحبنا فى كم الحزن فى هذه الحياة: «فكرت فى حبيبتى التى ضاعت، فى شقائنا معاً الذى محا سعادتنا معاً، فكرت فى هذه السيدة المريضة ووحدتها، فكرت فى الأعزاء الذين ذهبوا وفيما يحمله الزمن معه، فى الأحلام الكثيرة التى كانت لدى ولم يتحقق منها شئ، قلت لنفسى: ليكن يا حديقة الكلاب، ولكن هذه الحياة جميلة، ليكن..»

وخارج الحديقة تسقط العجوز، رآها مزرقة الوجه لكنها ما زالت تتنفس، فاستدعى لها سيارة الإسعاف، ولم يستغرق الأمر سوى دقائق قليلة انطلقت بعدها السيارة وهى تحملها، جرى كلبها وراء السيارة خطوتين، ثم استدار نحو الراوى الذى سارع بالمشى مبتعداً عنه. «ولكن من ورائى كنت أسمع صوت المقبض المعدنى وهو يدق على الرصيف بصوت رتيب.. فوقفت...».

هذه القصة تنويع على لحن سابقتها، على طبيعة هذه الحضارة التى تدفع الضعفاء فيها إلى العجز والوحدة والاحساس بأنهم كميات مهملة، ما أسرع ما تأتى رياح النهاية لتطوح بها، دون مبالاة!

بين آن- مارى التى عرفها الراوى فى سنوات الثمانينيات، ومارتين، التى عرفها الدكتور فريد فى سنوات العشرينيات شبه واضح، تجمع بينهما رقة غير عادية وحساسية مفرطة تجاه البشر وآلامهم.

مارتين عرفها فريد عبد الله - ابن رجل الدين والشرع - وهو يدرس طب العيون فى فرنسا، كانت هى تدرس الآداب، ونشأت بينهما علاقة حب قوية رقيقة، كانت تقول له: «أنا بدونك لا أكتمل.. يدى لا تجيد الإمساك بالأشياء وعينى ترى الأشياء ناقصة أنا بحبك فقط أكتمل، لم أعرف من الرجال غيرك ولن يكون سواك، وكانت تقول ذلك وهى ترتعد بالفعل فضمها إليه واكتملا وقال: لن يفرقنا شئ..» وجاءت مارتين إلى مصر والتقت بالشيخ الذى أسرته رقتها فبارك زواجهما، وهى فى قطار الصعيد فى طريقهما إلى الأقصر، كانت تتطلع بدهشة إلى النيل وإلى القرى الفقيرة على جانبيه، تقول كأنها قرية واحدة تتكرر كل حين. صنع النيل النموذج ورماه فى الشمال والجنوب، وتلك وحدة مصر المقدسة.. أما فى الكرنك فقد ذهلت مارتين.. «إذ تضع رأسها على كتفه وهما يعبران بهو الأعمدة ثم تتركه فجأة، تلف حول نفسها، تشرئب رأسها وتدور بعينيها مع تيجان الزهور العملاقة ثم تقول والدموع تملأ عينيها: لم خدعتنى؟ ويسألها بدهشة: خدعتك.. كيف؟ فترد: قلت لى إننى يمكن أن أسأم البقاء هنا.. ما ظنك بى؟ لم أشعر أبداً أنى قريبة من حقيقة الحياة، من الفرحة ومن الجلال كما أشعر وأنا هنا. ثم جرت إليه، تضع رأسها فى حضنه وتغمض عينيها كأنها لا تحتمل بالفعل كل ذلك الفرح ثم قالت بصوت خافت: لا أعرف كيف سأحتمل هذه الشهور فى فرنسا قبل أن أرجع إليك هنا لكى نتعمد فى النيل والمعبد ثم نكتمل..»

لكن مارتين لم تحتمل. فى رسالتها الأخيرة قالت مارتين «قل لى لماذا صرت أخشى الضوء؟.. (...) الآن وأنا أكتب إليك غَنى طائر فى الليل غرد الطائر فى الليل صوتاً حزيناً مثل قلبى.. كانت زهرة تريد أن تصبح ملكة الزهور.. ولكن.. لننس ذلك.. هل ستقولى لى؟..»

قبل أن يقول لها، قبل أن يحاول حتى أن يقول، جاءت الرسالة التالية من أبيها: إنه يكتب كى يحرره، هو أيضاً يحتمل فى صمت - جُنت مارتين. وظل فريد حريصاً على أن يسافر كل سنة إلى فرنسا كى يراها فى المصحة التى تقيم فيها.. ورفض الحديث عن الزواج ودفن همومه فى العمل، حتى أصبح أشهر أطباء العيون فى مصر، تنشر الجمعية الملكية فى لندن أبحاثه فى طب العيون عن حالات فى صعيد مصر وقراها. وفيما بعد تراخت أبحاث الدكتور فريد، وفى ١٩٣١ رفضت الجمعية الملكية وسواها من الجمعيات نشر بحثه الأخير بعنوان «الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة..» وكان رد الجمعية إنه يقوم على حدس مدهش، لكنه ما يزال افتراضاً أولياً بحاجة لتوثيق علمى، وكان رأى صديقه وزميله أنه تكهن لا أكثر، وهو بحث جدير بأن يقدم لقسم الفلسفة لا لمجلة علمية وربما حين تحدث صديقه عن خبرته بالموت بعد أن ماتت أمه: «ما جدوى الطب (اقرأ: العلم) إن كان لا يستطيع أن

ينظم عشوائية الموت حين يأتى فى غير أوان؟» ربما فى تلك الليلة، اكتمل قرار فريد بالخروج. .

ها هو طبيب العيون الشهير يخرج من مدينته، من موطنه القديم، طارحاً كل شئ وراءه، مُيمّماً نحو الغرب، على رأس قافلة تضم دليلاً ورجلين وخادم الشيخ الذى أصر الشيخ أن يكون بصحبة ابنه، ذات يوم من خريف ١٩٣٢ خرجت القافلة الصغيرة من امبابة واتجهت غرباً، وطرح فريد المدينة وراءه، وبعد عدة أيام من السير عرف فريد أن الصحراء لا تعنى شيئاً سوى الصمت.. صمت ما قبل الخليقة، قبل أن تظهر أمواج البحر وجنادب الزرع وصيحات الحيوان، وأصوات البشر، صمت رده إلى نفسه (هل كان قد خرج ليهرب منها أم ليبحث عنها؟)، ردّه إليهما بالكامل، وعاد وجه مارتين القديم الذى كاد ينساه..»

كانت الأمور فى القافلة محتملة حتى بلغت واحة سيوة وحتى بعد خروجها منها، ما دامت تسير فى طريق القوافل، أما حين أمعن الدكتور فى السير غرباً وحين أصبح لا شئ سوى الرمال والسير والبوصلة، لم يبق معه سوى الدليل وخادم الشيخ، وفجأة لمحا رجلاً فوق تل، يلوح لهم وما أسرع ما يختفى، وحين رقوا التل لم يجدوا واحة ولا بشراً، وجدوا بناء بدا نقشاً من حجر فى فضاء لا نهائى.

لم يكن معبداً كالمعابد التى رآها فريد من قبل.. «كانت هناك صورتان كبيرتان متقابلتان ومتماثلتان لذلك الفرعون على جدارى البهو المستطيل وهو يجلس على مقعد لا مسند له.. (...) وكان قرص الشمس وأشعتها هناك أيضاً فوق تاج الملك بلونيه الأبيض والأحمر، ولم تكن هناك صور لآلهة أو آلهات، لم تكن هناك صور أشخاص، عدا هاتين الصورتين الجبارتين، وتحت كل منهما كتابة هيروغليفية من أنهر طويلة متجاورة، الرسوم على الأعمدة كانت لزهور ملونة ومتفتحة من كل نوع وطيور محلقة ذات أجنحة مزخرفة...».

مرة ثانية عند بهاء طاهر نلتقى بالفرعون النحيل، مبتدع عبادة قرص الشمس آخن - آتون.

وفى الليل رحل الدليل والتابع، وبقى فريد وحده «جلس فى الظلمة وقال إن يكن هذا هو النداء فقد لبيت، وإن تكنْ هى النهاية فلست أخافها، وإن تكن بداية فسوف أتعلم...» أطلق جمَله، وأضاء شمعة ثم أطفأها ونام فى الظلام والصمت يتأمل وجه مارتين. وفى الصباح تذكر تلك اللوحة المعلقة فى عيادته، التى أهداها له صديقه عالم الآثار، وتقرأ رموزها، «فريد يحب مارتين».. نقش الرموز التى تعبر عن الحروف وبدأ - بصعوبة وعناء وسط ندرة الماء والإجهاد - يتهجى الحروف ويناجى مارتين حتى يغلبه نوم قلق، فى اليوم الرابع كان يرتعش، شرب كل ما تبقى من الماء وتطلع بعينيه الكليلتين نحو السطور، وحاول أن يضع نصاً مستقيماً، وهكذا قرأ «أنا الملك جئت. ولما المرأة ذهبت.. ولما تفرق الذين

اجتمعوا حولى.. ولما وجدت نفسى وحيداً اكتملت فى تمامى..» وعند السطر الأول من الحائط الآخر: «أنا الملك القوى.. جئت..» لم يستطع فريد إلا أن يصرخ: أيها الكذاب. فتردد جدران المعبد صدى صراخه ويسقط على الأرض.

كانت مارتين تمسح بيدها على جبينه. وقرب فمه كان إناء من فخار فيه لبن، وكان الوجه الملثم يشير إليه أن يشرب وحين رفع رأسه سأله: من أنت؟

تلك هى «أنا الملك جئت» تطرح من وراء أقنعتها المتعددة المنسوجة بإتقان وبراعة، قضية هذا المثقف فى علاقته بالغرب، وفى إيمانه بالعلم - فما هى حقيقة التحولات التى حدثت فى عقل الطبيب النابغة، وأدت به لكتابة بحث وصف بأنه «حدْس» و «تكهن»؟

كان عنوان البحث «الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة» وكان يحاول فيه إثبات أن الذاكرة البصرية يمكنها أن تختزن معارف من قبل الميلاد ومن قبل تكون الصور وانطباعها أصلاً، ولم يكن الطبيب العالم ليسعى لنشر مثل هذا البحث لو لم يكن قد أحس قصوراً فى المنهج العلمى الصارم الذى يعتمد على الملاحظة والتجربة والقياس والتوثيق، وأحس أنه بحاجة لما يكمله.

وقاده البحث إلى مبتدع عبادة قرص الشمس: آخن- آتون. على هذا النحو يمكننا أن نعتبر طبيب العيون فريد عبد الله على علاقة وثيقة بطبيب عيون آخر هو اسماعيل بطل «قنديل ام هاشم..» تكفى هذه الكلمات كى تشير إلى جوهر المشكلة الواحدة التى واجهها الطبيبان كلاهما. عن إسماعيل يكتب يحيى حقى. «كم من عملية شاقة نجحت على يديه بوسائل لو رآها طبيب الغرب لشهق عجباً، استمسك من علمه بروحه وأساسه وترك المبالغة فى الآلات والوسائل، اعتمد على الله. ثم على علمه ويديه فبارك الله فى علمه ويديه».

إن تَكُنْ بداية جديدة فقد تعلم الدكتور فريد حقاً، وقد تعلمنا نحن كذلك. وتلك رسالة هذه القصة الجميلة «أنا الملك جئت..»



فى هذه القصص الثلاث تتكامل النظرة إلى حضارة الغرب: لا انبهار هناك ولا استلاب. تلك طبيعة هذه الحضارة: تقيم الأسوار فى وجه المهاجرين إليها، وبعد أن أقامت بنياتها على نهب ثروات «الأجانب» «والملونين» ما زالت تحتقرهم وتقصيهم، حضارة تدفع بأفضل بنيها إلى الجنون أو الانتحار أو الوحدة الكئيبة حتى تأتى رياح الفناء، ونحن لا نقف فى مواجهتها مُجَرّدين من كل قيمة بل إن لدينا ما نؤمن به وما نضيفه أيضاً.



بهاء طاهر كاتب يأخذ عمله مأخذ الجد الكامل، يختلف أبطال هذه القصص - من حيث

همومهم الحياتية وشواغلهم الروحية - عن أبطاله القدامى الذين كانوا - فى أغلبهم - محاصرين، محاطاً بهم، تُنْسَج لهم الشباك والفخاخ بمهارة، وهم ليسوا أبرياء كل البراءة، ولا هم مدانون كل الإدانة، لكن.. عليهم دائماً يقع عبء إثبات البراءة، والذين كانوا - فى معظمهم كذلك - واقعين فى أسر الابتذال والتفاهة وملل التكرار.

غير أن تلك الهموم الجديدة لن تكتمل أبعادها إلا بالنظر لروايتيه القصيرتين الأخيرتين معاً، ولعل لهذا حديثاً آخر.

١٩٨٦

بهاء طاهر فى «خالتى صفية، والدير»:

الراهب والشيخ
يقاومان الشر فى العالم

أستأذن القارئ فى أن أتناول هذا العمل قبل أن يصدر فى كتاب - فقد نشر بهاء طاهر روايته القصيرة «خالتى صفية والدير» فى خمسة أعداد متتالية من «المصور» القاهرية (الأعداد من (٣٤٥٦) الصادر فى ١٩٩١/١/٤ إلى (٣٤٦٠) الصادر فى ١٩٩١/٢/١)، وعُذرى أن عملاً جديداً لبهاء طاهر هو «حدث أدبى» لا شك فيه، فبعد أعماله الأخيرة: روايتيه «شرق النخيل»، ١٩٨٤، «وقالت ضحى»، ١٩٨٦، ومجموعتيه «بالأمس حلمت بك»، ١٩٨٤، و «أنا الملك جئت»، ١٩٨٦، «أصبح ما يقدمه بهاء موضع ترقب وانتظار من القارئين والمتابعين. وعذرى كذلك أن تلك الرواية القصيرة هى من أفضل الأعمال التى قدمت - حتى اليوم - فى هذا الشكل الفنى الصعب (وقد أثبت بهاء قدرته على هذا الشكل وتميزه فيه فى روايتيه السابقتين).

فى منفاه الاختيارى، وفى تنقله بين المدن البعيدة، يحمل بهاء قريته الصعيدية فى قلبه، وها هو يخرجها، فيجلوها، وينفض عنها غبار الذاكرة، ويحمّلها رسالة مضمرة، ويحيطها بعطر الفن الجميل. (يحدد أماكن كتابة عمله ما بين چينيف وفريتاون!) صحيح إننا رأينا جانباً من تلك القرية - القريبة من مدينة الأقصر - فى «شرق النخيل». لكن هذا العمل موهوب بكامله لها، فالأحداث لا تكاد تتجاوز بيوتها وحقولها، إلا إلى «الدير الشرقى» الذى لا يبعد عن آخر البيوت إلا قليلاً، تحيطه أسواره العالية، لكنها لا تحول دونه ودون القيام بدور رئيس فيما يدور حوله من أحداث.

والرواية - حقاً - هى رواية الخالة صفية، دون حبها المقهور لحربى، ثم زواجها من «البك القنصل»، ودون الثأر الذى يتأجج فى قلبها بعد مقتله على يد حربى (ثأر للحب المقهور أكثر منه ثأراً للزوج القتيل)، لما قامت للرواية قيامة ولا استقام بناء. صفية كانت جميلة بين النساء، كما كان حربى جميلاً بين الرجال، ولم يكن ثمة ما يحول بينهما، كانت

صفية تحبه، أما هو فكان عنها غافلاً (حتى نهاية الرواية بقى عندى هذا السؤال بغير جواب: كيف لحربى: الفنان المغنى، موضوع صداقة الرجال وعشق النساء، الفلاح القادر العارف بالزراعة، أن يغفل عن هذا الحب الكبير من جانب صفية؟ كيف غاب عنه ما لم يغب عن الآخرين جميعاً؟)، وحين جاء ها بخاله البك الثرى العجوز زوجاً دهشت وشدهت: «تضرج وجهها لما حمل أبى إليها الخبر، وسألت بصوت خافت: «حربى قال كذلك؟» فرد أبى مستسلماً وهو يزفر: «نعم يا ابنتى، حربى قال كذلك..»، تقول أختى إن صفية بعد ذلك رفعت رأسها، وكانت عيناها نصف وجهها، وكان فيهما البريق الغريب، وقالت لأبى بهدوء: «أنا موافقة يا والدى.. سأتزوج القنصل، وأعطيه ولداً..».

إنما فى هذه اللحظة زرعت بذرة المأساة: مأساتها ومأساة حربى ومأساة القنصل جميعاً. تزوجت صفية من الثرى العجوز، ومنحته الولد الذكر، الوريث والامتداد، الذى لم يكن له وقد تَرَمَّل مرتين وجاوز الستين. وحين أصبح له ولد وهمس له هامسون بأن حربى يتربص بالوليد كى يقتله ويستأثر بميراث خاله الضخم، عمد الإقطاعى العجوز إلى ما كان يفعله أسلافه من آل عسران: أمر العربان العاملين فى خدمته وعلى حراسته بتعرية حربى وربطه إلى النخلة، ووقف يشرف على تعذيبه حتى تمزق لحمه وغمر جسده الدم، وتحت تأثير الألم وحده، اندفع الرجل المهان إلى الأمام ففك قيوده والتقط بندقية واحد من العربان وأطلق فى قلب البك: خاله وجلاده، رصاصة واحدة.

جاءت لصفية الفرصة الكاملة للانتقام لحبها المسحوق: ها هى الجميلة التى لم تبلغ العشرين بعد، قد أحبت وفُجعت وتزوجت غير من أحبت، فتفانت فى رعايته، ومنحته الولد، ثم ترملت. ومن القاتل؟ ليس سوى موضوع الحب القديم ذاته. وعاشت صفية أيامها الباقية على أمل واحد: تربية ابنها على الثأر لأبيه وقتل حربى، لم يثنها عن هدفها ذاك شىء أو أحد، وتحولت الجميلة المرغوبة إلى امرأة يرهبها الجميع، حتى الغجر الذين لا يرهبون أحداً!

لكن القدر الذى ينسج خيوط المأساة لم يتح لها تحقيق أملها: سُجن حربى، ثم أطلق سراحه بعد سنوات قليلة لمرضه، فلجأ إلى الدير. يلتمس الأمن والملاذ فى مزرعته داخل أسواره، حتى وهو فى مأمنه ومكمنه حاولت صفية أن تبلغه، فطاشت الرصاصة، وقتل حربى قاطع الطريق الذى جاء لقتله، لكن المرض لم يمهله، فمات على أرض الدير، وحين تبدد أمل صفية نهائياً مرضت، وهى فى لحظاتها الأخيرة باحت بالسر الذى أضناها: «وكنت أزورها مع أبى فى تلك الأيام، ولم تكن وقتها تتعرف على أحد، لكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها وتطلعت إلى أبى الذى كان يقف إلى جوار سريرها... وقالت بصوت خافت، صوت طفولى: «نعم يا والدى.. إن كان حربى يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة.. انت وكيلى يا والدى.. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى. لا تشغل بالك بالمهر..»، ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت فى غيبوبتها الأخيرة..».

فى هذه الفاجعة، متعددة الأطراف، أجمع المسلمون والنصارى على أن حربى كان مظلوماً، وأنه قد تألم ألماً عظيماً. هذه أم الراوى، قريبة حربى وأم صفية بالتبنى، ونداء الأخوة هو المتبادل بينهما، تصف حربى بأنه «ظُلم ظُلْم الحسن والحسين..»، وهذا المقدس بشاى - سيرد شئ عنه حالاً - وقد مات حربى.. «كان المقدس بشاى يقف جاحظ العينين، عاجزاً فى لحظتها حتى عن البكاء، ولما رآنى أبكى احتضننى بقوة ثم أبعدنى عنه قليلاً.. (..) وقال لى فى دهشة بالغة: إنظر يا ولدى.. انظر.. وهذا أيضاً عاش للألم.. أترى؟..».

ولكن.. أى قدرٍ هذا الذى تحدثت عنه والذى نسج خيوط المأساة؟

إنه - ببساطة - التقاليد الراسخة فى هذا الواقع المحاصر، المغلق انغلاق «الطوق والأسورة..»، حيث تفرض تلك التقاليد حدوداً صارمة للسلوك يلتزمها الجميع: يلزمون أنفسهم بها ويلزمون الآخرين، ويلزمهم الآخرون، وحين أصرت صفية على طلب ثأرها كان هذا المسلك يتفق - تماماً - والتقليد، لذا لم يستطع الشيخ - هو فى مقام أبيها - أن يناقشها فيه. يقول لنا الراوى: «حزنت فى أول مرة تشاجر معها أبى، ظلت صفية بعد وفاة البك على احترامها له باعتباره «والدها».. ولم يتغير من ذلك شئ رغم علمها بأنه هو الذى أنقذ حياة حربى، وأنه يذهب لزيارته فى السجن فى مصر مرة كل شهر، كانت تعرف أن هذا واجبه، ولم يناقشها أبى أيضاً فى رفضها إقامة مأتم للبك، ولا فى حديثها عن ثأر حسان لأبيه. كان كل منهما يعرف أن الآخر يفعل ما عليه.»، والنساء - فى هذا المجتمع المغلق - حارسات التقاليد، الذائدات عنها فى حضور الرجل وغيابه على السواء، هذه أم الراوى «تقف فى صف صفية رغم اقتناعها دائماً بكل ما يقوله أبى أو يفعله، رغم مودتها لحربى، «ولد والدها»، رغم أنها تعرف أنه ظُلم ظُلْم الحسن والحسين، «شئ أعمق من ذلك كله كان يجعلها تعرف أن صفية لن ترتاح حتى تأخذ ثأرها، ويجعلها ترى أن هذا الثأر من حقها..»، والشيخ لا يملك إلا أن يتحدث فى خطبة العيد: إن نزعتم من قلوبكم الغِلّ أصبح كل يوم من حياتكم عيداً..، ويقول لأبنه بوضوح: «اسمع يا ولدى، عندى أمل فيك، عندى أمل فى حسان عندما يتعلم، عندى أمل عندما تكبر أنت ويكبر هو...».

وحين خرج حربى من سجنه مريضاً، تترصده عيون صاحبة الثأر، لم يجد الشيخ مكاناً يؤويه سوى الدير يعيش فى مزرعته داخل أسواره، فلن يستطيع أحد أن يمسه وهو فى حماه. يقول الراوى إن البلد لم تعترض على هذا التدبير الذى رآه الشيخ..، «كان هناك اثنان أو ثلاثة لم يعجبهم هذا التصرف، وعاتبوه صراحة بعد صلاة الجمعة فى المسجد، استمع إليهم صامتاً ثم قال فى بطء أمام الجميع: أو لم يرسل الحبيب عليه السلام أول المسلمين إلى النجاشى خوفاً على حياتهم؟ أنا أتأسى بالحبيب المصطفى. أمَّن الجميع على قوله. وبعدها لم يفتح أحد فمه بكلمة. كان حربى محبوباً فى البلد، وكثر زواره بعد ذلك فى المزرعة..»

أما رفيقة الدائم فى المزرعة، الذى كان يؤاكله ويحادثه ويمازحه ويشجعه على احتمال

أيامه فهو المقدس بشاى: أكثر رهبان الدير قرباً من الناس، وغوصاً فى حياة البلد، ومعرفة بتاريخها، ورواية له رواية تختلط فيها عناصر أسطورية وعناصر دينية وعناصر شعبية، ثم هو من أعرف الناس بشئون الفلاحة والزراعة، وكثيراً ما كان يستوقفه الفلاحون ليسألوه فى هذا الشأن أو ذاك من شؤون زراعتهم، أو يقف هو من تلقاء نفسه يقول رأيه ونصائحه «وكان المعروف أن نصائحه فى الزرع لا تخيب..»، قامت محبة ومودة بينه وبين الشيخ الذى ظل يحرص على استشارته قبل كل زرعة. وكان الراوى - الطفل مفتوناً به، خاصة حين يصحبه إلى تلك القاعة التى تختلف عن كل قاعات الدير.. «وكانت هذه القاعة تضم آثار الدير: لوحات من صور لأشخاص ونباتات مرسومة على أخشاب قديمة وعلى قطع من النسيج وعلى أحجار مكسورة مثبتة على الحائط إلى جانب تماثيل صغيرة متناثرة. ولم يكن يلفت نظرى فى تلك السن غير الوجوه الملتحية الحزينة دائماً، والدوائر المذهبة التى تحيط بالرؤوس، وصور الملائكة بأجنحتهم البيضاء والذين توجد فوقهم دوائر بيضاء كالأطواق أيضاً. لكنها تبعد قليلاً عن رؤوسهم..».

تلك الثروة من أعمال الفن القبطى الرائع لم تكن آثاراً ميتة، بل لها حياتها الدائمة المتجددة على الأرض التى احتضنت الدين، وحمت المضطهدين فيه، وقدمت للعالم كله أول الرهبان فى التاريخ، يذكر الراوى أن المقدس بشاى ذات مرة، بدأ يغنى فى القاعة بصوت أجش: يا أم النور.. «وردد الصدى غناءه فى القاعة شبه المعتمة، ثم بدأ صوته يتهدج بالبكاء (..) ورحت أتأمل فى دهشة وجهه الملتحى وعينيه الواسعتين المخضلتين بالدموع، وأنا أراه يزداد شبهاً بتلك الوجوه الحزينة المرسومة على الأحجار والأخشاب المتشققة المحيطة بنا..»، والمقدس بشاى لا يغيب وعيه الوطنى وإحساسه ببلده، ومن أولى كلماته التى يتقدم بها إلينا (وقد بدأ الروائى روايته بالمقدس بشاى) حمده للرب لأنه زار القدس وقدّس «قبل أن يأخذ الملاعين فلسطين، ثم رفع وجهه ويده نحو السماء مبتهلاً: الرب ينصر جمال فيخرجهم من القدس كما أخرج الإنجليز من مصر..»، ثم هو شفوق عطوف يتندى قلبه بالرحمة للإنسان والحيوان.. « رأيته بعينى ذات يوم يبكى وهو يضمد ساق أرنب جريح فى مزرعة الدير بالقطن والشاش، ولم نكن أيامها نرى هذه الأشياء إلا فى المستشفيات..»

أما حين جاء المطاريد إلى الدير- كان كبيرهم فارس قد عرف حربى فى سنوات السجن - يعرضون أن يأخذوا الرجل معهم، ويقوموا على حمايته، حين جاء هؤلاء الرجال الذين كان يرتعد لذكرهم أهل الصعيد، تألق الجوهر الإنسانى الرائع للمقدس بشاى ورفاقه من الرهبان، وقامت علاقة خصبة بين هؤلاء وأولئك، شروطها ألا يأوى الدير خارجاً على القانون، وألا يدخله رجل بسلاح، كانوا يجتمعون فى الساحة المواجهة للدير، يقتعدون الرمال فى دائرة واسعة حول حربى وفارس.. «وكان المسيحيون من رجال فارس يدسون نقودهم فى يد المقدس بشاى، ويطلبون منه أن يضعها فى صندوق الدير، وأن يوقد لهم شموعاً فى كنيسته..»، غير أنهم لم يكونوا جميعاً أتقياء القلب، كان من بينهم حنين: لمح مرة أمام معلمه بأن الدير ملئ بالذهب، فلقى جزاءه على الفور وقبل أن ينتبه أحد: رصاصة

فى ساقه من يد معلمه، إذا كان مستعداً لأن يخون أهله، فسيخونه بلا شك، وتولى المقدس بشاى تضميد ساق حنين.. «غير أن بشاى بعد أن انتهى من تضميد ساقه ربت عليه وضحك ضحكته الغريبة وهو يقول: أتعلم يا حنين أن مُخلّصنا غسل قدم يهوذا فى ليلة العشاء الأخير؟ (..) انتصب بشاى واقفاً ونظر للسماء متأوهاً بصوت عال، وكأنه يحتج على كل ما فى العالم من ظلم، ثم قال: ولكنه خان بعدها يا حنين.. لكنه خان!..».

وصدقت نبوءة الرجل الصالح: كوّن حنين عصابة من قطاع الطرق، راحت تسلب الناس أموالهم، وتهينهم، وتذل كبرياءهم ثم اتفق مع صفية على قتل حربى. كان هذا جالساً يستمع إلى بشاى وهو يسأل: يا حربى، فى البدء يعنى يا ولدى فى البدء تماماً، هل اختار الشرير المرأة، أم اختارت المرأة الشرير؟ (هل كان يعنى ابليس وحواء، أم كان يعنى حنين وصفية؟)، يقول حربى إن بشاى تركه فجأة وجرى نحو الجبل، وهو يفرد ذراعيه على امتدادهما كأنه سيمنع الحصان الأسود والفارس الملثم الذى ظهر من خلف الصخرة، يقول إنه صرخ بصوت ردده الجبل: «ابعد يا حنين.. ابعد يا يهوذا.. عليك لعنة الرب..»، صيحته تلك أنقذت حربى، فجعلت رصاصة حنين تطيش، واستطاع حربى أن يخرج مسدسه، وأن يصيب حنين فى صدره.. «كان بشاى لحظتها يبكى ويعدو نحو الجبل وهو يصرخ: يا حنين ارجع.. لِمَ خرجت من حظيرة الرب؟ الشاة الضالة أيضاً تدخل الملكوت إن رجعت. فارجع..»، لكن حنينَ كان قد ذهب بعيداً..

قُتل حنين، وتألم حربى ثم مات، وجُنت صفية ثم لحقت به، ولم يستطع الرجل الصالح أن يحتمل هذا كله، فغامت الحدود بين الواقع والخيال، وانفتحت أبواب الجنون، وكانت تلك آخر المآسى.

استطاع بهاء طاهر أن يقدم فى «المقدس بشاى» شخصية متفردة فى الأدب المصرى الحديث (ما أبعد المقدس بشاى عن ذلك الراهب الصعيدى الآخر الذى قدمه ادوار الخراط قبل عشرات السنين: «أبونا توما..» عابثته الغواية وتلبسته فلم يجد خلاصه إلا فى قتل زميله وتلمس أشلائه ودمه الساخن، والغوص بجماع يده فى جسمه الممزق «فى لذة كبيرة يتحسس العضلات المتهدلة التى ترتعش تحت أصابعه الغائرة كأنها الرحم المفتوح..»)، واستطاع أن يجعلنا نراه، وأن نحبه وهو يشف ويتألم لألم الحيوان والإنسان، وهو يفيض بالحب على ما حوله ومن حوله، يتحدث إلى الناس وينصحهم ويضاحكهم، يتكلم لهجتهم ويعرف شواغلهم ويحاول - قدر طاقته - أن يدفع الشر عن هذا العالم.

صادراً عن دوافع مختلفة، يشاركه الشيخ ذات المسعى، كلاهما مؤمن بدينه ويقينه، كلاهما يعمل ويحث على العمل، كلاهما نموذج لأنقى وأصفى ما فى البيئة من «ثقافة» بالمعنى الشامل للكلمة، وكلاهما نموذج حسن التمثيل لدينه: فى تسامحه وتواده، فى «تزاورهم فى الدور وتجاورهم فى القبور..».

لكن أثمن ما قدمه بهاء - عندى - هو «الخالة صفية»: العاشقة الصعيدية الجميلة،

فى حبها المتكتم، وفى خيبة أملها ثم فى تأجج كرهها وطلبها للثأر، ثأر القلب الجريح والزوج القتيل، وقد عرفنا - من زمان - أن نفى الحب ليس الكره، إنما هو اللامبالاة!.

ما أكثر ما قال بهاء طاهر فى روايته الجميلة «خالتى صفية والدير..»، أردت أن أشرك القارئ فى التعرف على عالمها الخصب، وشخصياتها المكتملة، وحياتها المكثفة.

ولعل لنا عودة إليها حين تتاح - فى كتاب - بين أيدى القارئين.

١٩٩١

«محب»

كما روى عنها عبد الفتاح الجمل

وهو راوية وحكّاء مُتَفنن، امتلك أدواته جميعاً، وأهمها أنه يقظ الحواس، قرون استشعاره مُسْتنفرة، وهى تعمل فى تآزر دقيق: يرى الكائنات الدقيقة التى لا تكاد تُرى، ويتسمع أكثر الأصوات خفوتاً ويميز بينها، يرقب الحركة والسكون، الضوء والظل، الشمس والقمر، لا تفوته فائتة من نبات أو ندى أو ماء أو طير أو سمك أو حيوان أو شجر. خلِ الإنسان: أول الحديث وآخره.

وعبد الفتاح كاتب مقل متميز (أياً كانت العلاقة بين هاتين الصفتين)، يبدو عاشقاً للكتابة ذاتها، مفتوناً بها، متفنناً فيها، مسارعاً إلى الجديد والمختلف، لكنه - وهذا أحد أسرار تفرده - ملتزم التزاماً صارماً بصحيح اللغة وقواعدها (لا تنس من فضلك أنه دارس قديم للغة العربية وآدابها)، ويخيل إلى أنه لن ينشر ما يكتبه إن أيقن أنه يضرب فى سبيل مطروق، وأنه مسبوق فيما يفعل: كانت «الخوف، ٦٧» روايته الأولى، وهى قد تبدو الآن تخطيطاً أولياً لهذا العمل الأخير، لكنها تكتسب قيمة فى ذاتها: هى أيضاً عن «محب»، وإن أطال الوقوف عند شخصية واحدة منها، ثم استدرجته مناقشة قضية «الخوف» ذاتها. ويأتى هذا العمل الثانى ليبلغ آفاقاً يندر أن يبلغها كاتب من كُتاب العربية الآن - أزعم أننى أعرف أهمهم فى المشرق والمغرب.

وفيما بين هذين قدم عبد الفتاح عملاً متميزاً فى أدب الرحلات هو «آمون وطواحين الصمت، ١٩٧٤» عن رحلة قطع فيها الساحل الشمالى من الاسكندرية للسلوم، ثم من مرسى مطروح لواحة سيوة، وجاء مزيجاً فريداً من الدراسة الأنثروبولوجية والمعرفة التاريخية والملاحظة الدقيقة النفاذة، الصادرة عن وجدان مرهف ونفس شاعرة، ونظرة تضم الطبيعة والانسان والحيوان معاً فى آن.

كما قدم أعمالاً أخرى: «وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين الشهير بجحا،

١٩٧٩»، و «حكايات شعبية من مصر»، وترجم إلى العربية «حكايات ايسوب».

أنت ترى - إذن - أن صاحبنا حكّاء، ـ مَعْنى بالحكايات، دقيق الملاحظة، يقظ الحواس، مرهف الوجدان. وقد احتشد عبد الفتاح بهذا كله، وبخبرة السنين التى أنضجت خبزه وعَتّقت نبيذه، وظل يجوِّد ويحكّك حتى خرجت لنا هذه الجوهرة الفريدة عن «محب»:



ومحب واحدة من قرى مصر «من آلاف القرى التى تلتزم الوقوف على ضفاف المياه»، لكنها تتيه بأشياء عديدة: اسمها «فرعونى قح وعربى قراح»، والأهم أنها تكونت من بربور مصر حين عطست عطسة قوية ولم يُسَمنها أحد (لم يقل لها أحد: يرحمك الله يا مصر)، وأقول لك من فورى: إن كنت قد تأففت أو استنكرت أو حتى تململت من استخدام هذه الكلمة فلا تمض فى التعرف إلى محب، لأنك ستجد منها الشئ الكثير: ستجد شيخاً لا يحلو له أن يقيل إلا «مُصَعّراً عضوه العظيم»، وشيخاً آخر يتجشأ الغازات ويوزع عطاياه على الساجدين حتى يكنى «أبا الأرياح»، أما «مسك الختام» فى هذا القسم الأول فيضم حكايتين أولاهما عن «الخالة حسنة» التى تجفف خراء أهل محب ثم تبيعه.

هذا كاتب لا رياء عنده ولا ادعاء، لا يرى ضيراً فى الحديث عن فضلات الجسم مثل الحديث عن الجسم ذاته، لكنه - مثل أستاذه وصديقه يحى حقى - عَفٌ ذو أدب، لا يرفع الستر قبل أن يبسمل ويقول: يا ساتر. وقد يكون الفرق - وبينهما كثير مشترك كما سيلى - أن الأستاذ يحى عمل بالدبلوماسية زماناً طويلاً، أما عبد الفتاح فبقى فلاحاً من محب، راح أو جاء!

وفى هذا القسم تتحدث محب عن نفسها حيناً، وتسلم الحديث إلى راويها حيناً آخر، وهو راوٍ يقول عن نفسه إنه «كلما كِبر، انغرزت رجله فى معجنة طفولته، فلا يقوى على الخروج منها...»، لذا يشغل الأطفال وعالمهم أعز مكان: بعيونهم نرى الأشياء فى طزاجتها المثيرة للدهشة، نصحبهم فى جولاتهم النهارية فى القرية وحولها، وعَسّهم الليلى، يفتشون «عن النور فى الظلام، وعن الظلام فى النور...»، ويتسمعون حتى لما يدور بين الرجل وامرأته فى «ليلة الرفسه كما يسمونها متغامزين»، غير أن حريتهم ليست كاملة ولا مطلقة، ثمة عالم الكبار يحدّ من انطلاقهم «وكلما هبط المستوى فى مدارج المعيشة، أرخى الآباء الحبل للصغار، وزادت الإباحات والمسموحات، حتى تنعدم المحظورات فى اللامستوى، ويا بختهم...».

ومحب تقدم لنا - فى لقطات موجزة متتابعة - عدداً كبيراً من أبنائها، تقدمهم دائماً فى حالة فعل، لكل منهم واقعة دالة عليه، تميزه فلا يختلط بغيره، وهى تهتم اهتماماً خاصاً - ولا عجب - بردّاحتها حفيظة: اللهلوبة المتأججة منذ تبدأ يومها بالتمرين الصباحى المعتاد.. و «الردح فن نسوى خالص، بخلاف الهجاء العربى الرجالى...»، وسنعرف زوجها

وابنتها فيما يلى. كما تقدم محب - كذلك - عدداً من ممارساتها: اشتعال الحريق وسقوط الجاموسة فى الساقية وليالى الشاعر أبى ربابة وسمسرة الحمير ومجئ الشملتية أو عمال التراحيل وعملهم ثم رحيلهم، وهى - فى تقديم أبنائها وممارساتها جميعاً - تمزج الجد بالهزل مزجاً محكماً، أو قل: إن روحاً عامة من الفكاهة الساخرة تحيط بالجميع، غير أنها تقسو حيناً وتصفو حيناً، وفى ممارساتها تكشف عن حقيقتها: بعد الحريق يتعاون الجميع لبناء البيت المحترق، وحين تسقط الجاموسة ويتعذر إخراجها يذبحها الجزار حيث هى، ويوزع لحمها على الجميع تضامناً ومساندة، وفى الحالين «الكل يشترك ما عدا الأغنياء، معفون بحكم أنهم لا من العدو ولا من الصديق...».



فى تمهيده للقسم الثانى من «محبيات» - قلب العمل كله، لا بأس إن وقفنا عنده لحظة - يصحو الغلام مع ديكة الفجر ويخرج للقاء الطبيعة الغضة: يلتقط حواراً بين قطرتىْ الندى، ويتابع طابور الحلزون فى أرض البرسيم، ويلتقط الفقاعات التى تستحدثها السمكة الصغيرة على بشرة الماء، ثم يفرغ للفراشات حتى يمسكها «وفى آخر ذيلها، فى دبرها، يغرز عدداً من قش الرز أو التبن (...) وأقصى متع الفتى أن يراها وهى تعافر من أجل إعادة الاتزان إلى حياتها...»، ولقّنه خاله الأثير درساً وهو يحاوره: إن قسوت على كائنات الطبيعة، فكيف تكون عاشقاً لها، عارفاً لغاها؟

ويبدو أنه قد وعى الدرس وهو يقدم لنا - فى بناء أكثر تركيباً من القسم الأول - تلك الشخصيات المنتقاة، فى نسج روائى خالص يتقدم فى الزمن: تحولات «داود» من حياة التزهد والصرمحة وهواية تشكيل الحديد إلى حياة المسؤولية والزواج والغوص فى هموم الواقع اليومية. فقد تعلم من «أبى فصادة» أنه لا يبنى عشه الجميل من أجل العش ذاته، ولكن من أجل أم فصادة وفصادة، ذلك أنه «لا شئ فى الحياة من أجل الشئ نفسه أبداً، وليس من الحياة الاستدراج للدخول فى مثل هذه المعميات الدائرية العقيم، الحياة دقة، وصل على النبى.» ومأساة الشيخ حسن الأعمى الذى كان الفتى يختلف إليه ليحفظ القرآن ويجوّده، وكيف اكتشف معه أن لكل انسان كنزاً لا يعرفه، معمل كامل للصوتيات، ومنه عرف أن «كل حرف له بيته الذى يخرج منه (...) الحرف كائن مستقل له بصمة، والكلمة مجموع بصمات حروفها، والكلمة تدفع الكلمة فى تشكيل الجملة...»، وكان الشيخ وحيداً حتى إنه كان ينقسم على ذاته، وتبدأ جلسته الخاصة مع نفسه بالهمس «وفجأة يتخشب ويرفع عصاه، وينهال على ظهره ضرباً قاسياً مؤلماً، دون أن تدمع عين أو تفلت آهة»، وفى أصيل يوم من شتاء قارس أوقد الضرير النار فعلقت به وخرج فى الشارع «كتلة من لهب كالشهاب، وفى مركز الساحة تماماً، حيث كان يحلو له أن يتقرفص، ارتكز بعد ذبذبة كما تفعل الكرة قبل أن تستقر فى الحفرة، ثم ارتمت خامدة». حتى «أبو هَبَط» بقسوته المرذولة على الحيوان، ورغبته الحارقة فى إيقاع الأذى بالناس، يلتمس له العذر فى قسوة أبيه الوحشية عليه،

حتى لو كان الأمر كذلك، أليس من حق الأب أيضاً أن ينقّب عن مسؤوله هو؟ فى مرة من المرات النادرة التى يسفر فيها الكاتب عن وجهه نقرأ: «ثمة خلل جوهرى فى النظام ذاته، والدلائل كلها تؤكد أن ما يسمى بالتطبيق هو الأسبق، وأن النظرية اجتهاد نظرى خرج مما نطلق عليه بالتطبيق العملى، ولا أقول كثيراً ما يخرم، بل لابد أن يخرم..». أما «ظهره الهبلة» فكانت تأكل عيشها من مخارج الجاموس والبقر، وكانت تصنع أقراص الجلة كمن تؤدى طقساً «أمام «البرطة العظيمة» تجثو، بقبضتها تحفن حفنة من تراب ناعم.. ترشه فوق شينها، وبالقبضة الأخرى تفرك يديها، وبمهارة ودربة تلقى عظيمها فوق راحتيها وهى تبسمل، كحاملات القرابين تمضى، وظهرها ومن فوقه رأسها فى سموق النخلة،» ثم حدث أن جاءت الحرب العالمية الثانية. وشح الفحم «فنشطت محب بسليقتها إلى إنتاج الجلة»، مما اضطر «عزيزة الفرنساوية» - هكذا كانوا يسمون الديزل أو القطار ذا سكة الحديد الضيقة - للتوقف أمام محب والتزود. تلك أيام راحت، ومضى خطو التطور لا يبالى: انتهت الحرب وفتح الناس عيونهم على عالم جديد، عرفوا أنواع السيارات وخطوطها فتراجعت «عزيزة» وتقهقرت «ظهره» إلى ظل زيتونتها القديمة. وهذا الصعلوك العظيم «على العبادى»: واحد من الصارخين فى البرية، لا أحد يعرف من أين جاء، لكنهم يعرفون أنه اتخذ من ماسورة مجارٍ ضخمةٍ ملقاة على حافة غيط، بيتاً له ومستقراً، وكل صباح يجمع الأولاد حوله ويقودهم فى هتافٍ منغم ضد «فاروق بن نازلى، الكلب ابن الكلب». وشاء الانجليز شق طريق لابد له من إزالة ضريح مُحب - ولّى القرية الذى استحدثه أهلها كى يعهدوا إليه بقائمة ضخمة من الأعمال الثقيلة لا يقدر عليها سواه، قال لهم على العبادى أن اتركوا الأحمر (الانجليز) للأخضر (الولّى)، هذه هى القوة، وتلك هى الكرامة، فماذا حدث؟ أزاحت القوة الكرامة المزعومة، وخرج العبادى - للمرة الأخيرة قبل أن يعود من حيث جاء - يقول لأهل مُحب: «دى القبة الخضرا تاخد ولا تديش. حاميها حراميها يا كلاب يا ولاد الكلاب». كما عرفنا رداحة محب اللهلوبة، نعرف الآن زوجها: سمّاك محب وراعى شؤون حميرها وجحوشها، لكن الأهم من هذا وذاك أنه فشّارها الأشهر، يقضى اليوم صامتاً ولا تنفك عقدة لسانه إلا فى القهوة، فقد كان قعر مجلس، ومع عقدة لسانه تنفك زراير الصديرى كلما أوغل فى فشره عن المُنْسر الذى طلع له فهزمه وحده، وعن عِجْل السمك الذى صاده ودور الساقية حتى روى الزمام كله...، حتى أوقعه حظه العاثر فى صالح، حشاش محب وصعلوكها النزيه الذى رقعه قلماً أدار رأسه ولم يجرؤ على رده. من ساعتها انكسرت عينه «وكل يوم من الفجر الكاذب يركب حماره ويرحل، لا يعود إلا بعد العشا بكل عشا يتخذ مكانه من البحيرة، شاخصاً إلى مائها، وكلما ارتفعت موجة غطى صدغه بكفه». وبإيجاز أكثر نتعرف إلى عم محمد النشار: نجار السواقى القديم، الذى فقد ابنه وقوته، وعليه فى آخر العمر أن يعول أحفاده، وعم عبده: العملاق الطيب، زارع الجزر وبائعه، حين يموت تعيد امرأته سيرته لا تنقص منها شيئاً، وابراهيم الكودية: خطفت القطة عشاءه، شقاء يومه، فغرق فى بير الصمت، وحين أفرغ شحنة عدائه فى قطة أخرى رُد إليه لسانه، ومُغسّل الموتى الذى يحاور عزرائيل حين يضيق عليه فى الرزق، كما نستمع لمونولوج مرابى محب، وسكيرها الذى لا

يفيق.



القسم الأخير موهوب لكائنات محب الأخرى من حيوان وطير وشجر، والانسان هو أول الحديث وآخره: الجاموسة الأم، على قرنها تقف الفراشة، والحكيم أبو قردان يلتقط القراد ذا الكلاليب من فخذيها، والهدهد يحط تحتها، ومن مخلفاتها ينقر الدود، وهى تفكر: «صحيح الأحياء بعضهم لبعض، ولكن السؤال العويص، لِم لَمْ تقيدنى هذه المخلوقات الرقيقة بالسلب من أجل ضمان غذائها المفضل؟» وعنه تقول العمة النخلة: «الناس أسيادنا... أراهم ثابتين كالشجر، مع ايتائهم كل أسباب الحركة، ويتفرجون منذ آلاف السنين على من يلعبهم على الشناكل»، وصرخت الصفصافة بتلقائية لليمامة، إن الزيتونة والحمامة هو السلام الرسمى، أما الصفصافة واليمامة فهو السلام الشعبى (يجعل الكاتب لهذا الفصل عنوان: الحدق يفهم)، والغربان يثأرون لشهيدهم قبل أن يحملوه ليواروه التراب، أما حصان الملأحة القوى فإن تمرده لا يكتمل أبداً. هى نظرة خاطفة يلقيها وهو مندفع كالإعصار على آفاق الحرية ثم «إلى عريشه يعود، عبداً مسالماً مضنى سقيماً مُعَنًّى، يتمسح به كالضريع...»، وشغالات النحل سيبقين إماء، أما الذكر الذى يحدثهن عن الاستغلال ويحرضهن على التمرد، فسرعان ما يصل سرب من الحرس الملكى للخلية يرديه قتيلاً.



تلك أهم ملامح محب، كما استصفاها راويها من قبضة العدم. قرية مرمية فى أقصى شمال الدلتا، تعيش على الزراعة وصناعة الغاب «سداً» تستخدمها عشش رأس البر القريبة، وحين تفرغ من هذا العمل ستجد أنك عرفت تاريخها: هى قرية الحرب العالمية الثانية وما بعدها مباشرة، هى «بيت الطفولة» لصاحبها وخالقها، وعرفت جغرافيتها: حدودها القريبة والبعيدة ومجارى مائها والقرى القريبة منها، وعرفت ناسها: فى لهوهم وجدهم، فى سمرهم وعملهم، صحبت أطفالها بالنهار والليل، وصحبت رجالها إلى الغيط والقهوة والسوق والجامع، عرفت بيوتها وشجرها وأنواع الغاب الذى ينبت على ضفاف مائها، وحيوانها وحشرها وطيرها وسمكها، وعرفت أوقاتها جميعاً من الفجر الكاذب إلى الليل الخرمس (يقول لنا الكاتب فى هامش: بلغة القرية وهى عربية أيضاً بمعنى الليل الأسود المظلم)، وعرفت كثيراً من طقوسها وأعرافها وعادات ناسها، ورأيتهم حين تُلّم بهم المصيبة، ثم حين تنحسر عنهم فيعودون لحزازاتهم وعداواتهم. لكنهم - فى كل الأحوال - «بساطهم أحمدى ونفوسهم حلوة...» ستجد نفسك قد عرفت عمدة محب وشُيوخها وحُجاجها وعميانها ونَخيلها وفشّارها وسمّاكها وفرانها وبنا ءها ونجار سواقيها وصاحب دكانها وراعى حَميرها، ورداّحتها وصانعة الجلة فيها ومجففة الخراء.

وإن لاحظت قلة النساء فذلك لأن عالم محب عالم رجالى، لا تظهر فيه المرأة إلا على

الهامش (تحتفى محب بردَاحتها، أما ابنتها فهى التى أثارت المعركة بين محب والقرية المجاورة)، وذلك طبيعى هناك وآنذاك، فالنسوة مكنونات داخل البيوت، خاصة بيوت أغنياء محب وموسريها.

على أن أثمن ما فى عمل عبد الفتاح الجمل صياغته: لغة جميلة مقتصدة معتنى بها، تبدو - فى القراءة العجلى - كأنها لا تبالى الالتزام الصارم باللغة، من حيث صحة الألفاظ وضبط التركيب، توخياً لليسر والسهولة، لكن القراءة المتمهلة تكشف لك كيف أخفى الصانع الحاذق عَرَقه وهو يصوغ هذه السبيكة المتماسكة والمتألقة من الصور والاستعارات والكنايات والإحالات، لقد نظر فى كل لفظة وتحرّى صحتها (القاموسية) وملاءمتها، ثم سلكها إلى جوار إخواتها، عنصراً واحداً تنضم له بقية العناصر، فتخلق إيقاعها الداخلى من ناحية، وتتكامل لترسم الصورة الكلية، من الناحية الأخرى. (لن يتسع المقام هنا لأمثلة لجمال الصياغة وإحكامها، فاتت عليك بعض السطور، وهذا مثال واحد من «حصان الملاّحة»: «فى الأصيل والشمس خلف محب تماماً، مستغرقة فى تمشيط شعرها، وإرساله من خلفها على كل امتداد الأفق الغربى، تفلت من قبضتها جديلة، تنطلق وراء كسف الغيوم المجنونة، تطاردها متحدية حدود الغرب، وأقواس الطيف قبل أن تلمس الأرض، تطلق صواريخ الألوان»).

وعبد الفتاح هنا يواصل طريقاً بدأه المازنى، وقطع فيه يحيى حقى خطى واسعة: إلزام العامية قواعد الفصحى، وتأكيد فصاحة ألفاظها وصحتها. وبينه وبين يحيى حقى أكثر من صلة: كلاهما يقظ العينين مستنفر الحواس، وكلاهما محب للفكاهة: الحلوة الخالصة حيناً، والمرة السوداء حيناً آخر، وكلاهما محب للحيوان شغوف به وصّاف له، وكلاهما ما زال يرى الأشياء فى بكارتها فيدهشه ما يرى (فما يزال الطفل كامناً فى الشيخ الأشيب)، وكلاهما يرى الطبيعة وعناصرها جميعاً فى كل واحد، وكلاهما يضيق بالثرثرة والترهل فى التفكير والتعبير.

لكن عبد الفتاح يبلغ فى «محب» مدى غير مسبوق من حيث قدرته على الإيجاز والتكثيف، فالشخصية تكفيها سطور قليلة تلخص جوهرها دون إسهاب، وتبقى متميزة بذاتها، وفى صفحات قليلة يوجز عبد الفتاح «رواية أجيال» يكتبها هواة الثرثرة فى الرواية العربية المعاصرة - ما أكثرهم وما أعلى أصواتهم! - فى مئات الصفحات. وهو لا «يؤدلج»، ولا يندفع لشروح نظرية وتفسيرات، بل يمضى مباشرة لقلب الفعل الدال، تتحدد به الشخصية من جانب، وتتفجر الدلالة من الجانب الآخر، ولعل رائده ما فات عليك من كلماته «بأن ما يسمى بالتطبيق هو الأسبق...»، وفى عمل لا تتجاوز صفحاته الستين بعد المائة، يقدم لنا عالماً كاملاً زاخراً بالحياة والموت، الظلام والنور، الدمعة والبسمة.

وهو - فى عمله كله - مَعْنى بالانسان، هنا والآن، والقسم الأخير شاهد ودليل و «الحدق يفهم». كما حكى أيسوب، وكما تحدث دَبشليم الملك لبَيْدَبا الفيلسوف، وكما روى

لافونتين، يصور لنا عبد الفتاح - فى إيجاز معجز - حال الانسان الذى لا يتم تمرده، بل يعود راضخاً «والجسد العاتى ينقب الجبل لبناء معبد، أو إقامة هرم شاهد قبر، أو حفر قناة لعبور السياط...».

كلما أعدت قراءة عمل لعبد الفتاح الجمل - على قلة أعماله - تساءلت: لماذا يتركنا دائماً هذا الحكّاء العظيم دون أن نرتوى؟

١٩٩٢

أبو المعاطى أبو النجا فى «العودة إلى المنفى»:

كيف سطع الحلم المصرى، وكيف تحطم أو كيف فقد نديم هويته، وكيف استعادها

أود أن أشرك القارئ معى فى الاستمتاع بهذا العمل، والفرحة لأنه أصبح - من جديد - بين أيدى القارئين.

العمل هو رواية «العودة إلى المنفى» للقاص والروائى المصرى أبو المعاطى أبو النجا، وكان قد سبق نشره فى جزءين من «روايات الهلال» فى ١٩٦٩: وسرعان ما نفذت طبعته، حتى صدر فى طبعة جديدة هذه الأيام.

و(محمد) ابو المعاطى ابو النجا واحد من الإخوة الكبار لما عرف «بجيل الستينيات» فى الأدب المصرى: بدأ نشر قصصه القصيرة فى النصف الثانى من الخمسينيات، وصدرت مجموعته الأولى «فتاة فى المدينة» فى ١٩٦٠، وتتابعت مجموعاته حتى بلغت سبعاً (نشرت الأخيرة منها «الجميع يربحون الجائزة» فى ١٩٨٤)، وفى منتصف السبعينيات - على وجه التقريب - خرج ابو المعاطى مع من خرج، إلى الكويت حيث أقام وعمل، حتى عاد مع العائدين بعد هذه الأحداث الأخيرة.

وحين أقر مشروع تفرغ الكتاب والفنانين - لإنجاز أعمال تقتضى مثل هذا التفرغ - حول منتصف الستينيات، حصل ابو المعاطى على هذه المنحة لمدة عام جمع فيه المادة الضرورية لهذه الرواية (يذكر الذين يعرفونه أنه كان يذهب إلى «دار المحفوظات» فى القلعة حيث صحف تلك الفترة ووثائقها، ويقضى هناك سحابة يومه ويتندرون بانضباطه الصارم، والتزامه مواعيد الحضور والانصراف كأنه فى عمله الأصلى «فى التربية والتعليم») وقد أثبتت هذه الرواية - وأعمال أخرى مثل عمل الفريد فرج الرائع «سليمان الحلبى» الذى أُنْجِز فى منحة مماثلة - جدوى مثل هذا النظام وضرورته لو أُحْسِن اختيار القائمين عليه، فلعلَه لولا مثل هذا «التفرغ» لما تكامل بناء العودة إلى المنفى علىَ هذا النحو الشامخ إلا بعد لأى شديد!

فالعودة إلى المنفى هى - باختصار - رواية عبد الله النديم، من ثم يمكنك أن تقول

إنها رواية مصر منذ منتصف القرن الماضى حتى نهايته على وجه التقريب: رواية «الخديويين» الثلاثة: اسماعيل وتوفيق وعباس حلمى، رواية الأفغانى وعرابى والبارودى حتى مصطفى كامل، رواية شريف باشا وسلطان باشا واسماعيل صديق وعلى يوسف خنفس، رواية أديب اسحق، وسليم نقاش ومحمد عبده، رواية بزوغ الحلم المصرى وسطوعه، ثم تقوضه وتناثره مزقاً وحطاماً. هى الدراما الهائلة التى تقطر أسى ودماً ومرارة: الديون ثم التدخل والاحتلال، تنطوى صفحاتها على لحظات تحقق فيها الحلم وتجسد، وأصبح ملء أيدى الناس.

وفى مثل هذه الأعمال، فإن المشكلة الأولى تتمثل فى إحكام السيطرة على أكداس التفاصيل فى تلك الفترة الحافلة، مئات الأحداث وعشرات الشخصيات فى مصر «المحروسة» والاسكندرية وطنطا والمنصورة، وعديد من المدن والقرى الصغيرة، تلعب أدواراً مختلفة فى تلك الدراما التى تتجاوز حدود مصر إلى العالم كله، فى أصيل القرن التاسع عشر، حين خرجت دول الاستعمار - مثل الوحوش الضارية - تبحث عن فرائسها، وتنصب لها الشباك، وتستعين عليها بمختلف الأسلحة - من الداخل والخارج - لاقتناصها ثم ترويضها.

ومصر فى قلب هذا كله، وعبد الله النديم فى قلب مصر!.



عاش النديم حياة مليئة عاصفة (ولد على الأرجح فى ١٢٦١هـ - ١٨٤٣م): تفتح وعيه على ذلك الرخاء العابر الذى عرفته البلاد أواسط الستينيات من القرن الماضى، حين شَغَل أعيانها أنفسهم بأشياء كثيرة لملء فراغهم الرخْى، وكان النديم: المحدِّث، الفكه، الذكى، المتطلع، العارف بالشعر والحكايات والنوادر، الجسور القادر على مواجهة الحشود والتواصل معها، أحد هذه الأشياء. لا عجب إن كان هذا أول وجوهه التى يقدمها لنا الروائى فى إسهاب، لكنه يعود بنا لنتعرف على صباه وأول شبابه فى الاسكندرية وخروجه منها ضائعاً يتلمس وجه مصر، من بنها إلى المحروسة إلى بدواى إلى المنصورة. إن مختلف الأعمال والمهن التى مارسها، ومختلف النماذج البشرية التى عرفها وخالطها وتعامل معها، وما قرأ وما رأى، تسهم كلها فى إضافة خط هنا وآخر هناك، وحين تنتقض مصر كلها، يلقى نديم بكل حصاده فى قلب الأتون.

فى ١٨٧٩ يرجع نديم إلى مدينته الاسكندرية، بناء على نصيحة جمال الدين الأفغانى، كان من قدر نديم أن عرفه، وعرف منه كيف يفكر: «قبل أن يأتى هذا الرجل لم أصل إلا لشئ واحد: كدت أكره نفسى وأكره الحياة كلها، ولم يفعل هذا الرجل أكثر من أن علمنا كيف نفكر...» وفى الاسكندرية بدأ مشروع حياته: يخطب فى الناس وينشئ الجمعيات الخيرية ويكتب للمسرح ويُمَثّل ويدرِّب تلاميذه الفقراء اليتامى على التمثيل والخطابة، ويذوب المهرج والمسامر القديم فى وهج جديد: «الحشد يصبح جزءاً منه أو ربما

العكس، ثمة دائرة مثل دائرة الكهرباء... لقد اتصلت الدائرة وسرى التيار إلى الحد الذى يستحيل فيه أن تعرف أين البداية وأين النهاية، وأين مصدر القوة...»، كذلك الأمر حين تلفه دائرة المسرح ويلفحه وهجها السحرى: «كان هو الذى يمثل دور «الوطن»: صورة رجل بائس زَرِّى الهيئة يمر به الناس فى عرض الطريق، فلا يرون فيه إلا مادة للسخرية، وشيئاً فشيئاً تشق نداءاته طريقها إلى قلوبهم. وكلمة من هنا وكلمة من هناك... يتبلور الحلم، حلم الخلاص له وللناس»..

ولأن الحشد لا ينفى الوحدة، يجعل الروائى للنديم «حكاية حب» صغيرة: أرملة جميلة شابة، هى أم واحد من أذكى تلاميذه وأحبهم إليه، يلتقى بها نديم مرة واحدة، لكنه يحتفظ بذكرى هذا اللقاء كأنه الشىء الوحيد الذى يملكه ولا يشاركه فيه أحد، وتضيع منه الأرملة الجميلة ضياعاً رمزياً - لو صح التعبير، فضياعها - عن طريق العمل فى شقق الأجانب، ثم الإيحاء بسقوطها - يكتسب دلالة تكاد تتجاوز حدودها هى لتمس حدود الوطن، الذى سقط بدوره، تحت أقدام الأجانب!.

ومواجهة الحشد ليست الصورة الوحيدة للقائه: فها هو نديم يلجأ لطريقة أخرى، فيصدر له «التنكيت والتبكيت»، كانت شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن صحف زمانها، فتلك الصحف كانت - مثل المنشات والعصى والثياب الأنيقة - جزءاً مكملاً «للأفندى» فى ذلك العصر، وكانت تتحدث عن أشياء لا تعنى سوى الحكومة ولا يفهم فيها سوى البكوات والأفندية. أما نديم فكان يطمح لشئ آخر: إنه يعى أنه يُصدر مجلة لشعب أمى، لهذا فهو يفكر فى مجلة، يستطيع شخص أن يجلس فى دائرة صغيرة أو كبيرة، ويقرأ بصوت مرتفع، فلا تَنْفض الدائرة قبل أن ينتهى من القراءة.. «وأفكر فى كتابة شئ يستهوى الدائرة، شئ بعضه مكتوب باللغة العامية، شئ يستطيع كل فرد فى الدائرة أن يحكيه فى بيته، ولأصدقائه، دون أن ينسى جزءاً منه، شىء يحمل للناس ما أود أن أقوله، وما ينبغى أن يسمعوه...» ولأن نديم يعرف الشعب المصرى حق المعرفة، فهو يعرف أن النكتة كانت وسيلته الدائمة للتعبير عن أفراحه وهمومه، وكان نديم واحداً ممن برعوا فى تفنين النكت وإحسان صياغتها، لهذا لعبت «التنكيت والتبكيت» دوراً من أخطر الأدوار فى تلك الفترة. (صدر عددها الأول فى يونيو ١٨٨١، ولعل تجربة نديم ومجلته تلك ما تزال قادرة على الإيحاء بحلول لمشكلة إصدار الصحف والمجلات فى واقع تسوده الأمية).

غير أن كل ما مضى كان تمهيداً وإعداداً للدور الذى سيلعبه نديم حين تتفجر أحشاء مصر بالثورة، ويصبح هو - على نحو تلقائى لم يسع إليه، ولم يرتبه أحد - خطيب الثورة ومحاميها المدافع عنها بجميع الأسلحة، وفى جميع الاتجاهات. وحين وجد المسامر الممثل الخطيب دور حياته بلغ الأوج: «كان ذلك نديم فى أوج قوته ومجده، وكما كان دائماً فى كل مرة التصق فيها بالمنبع الحقيقى للقوة والمجد، بالشعب! ولم يكن الشعب فى خبرة نديم أسطورة ذهبية أو حلماً وردياً، كان الناس هم الناس، وكانت ثمة - بالطبع - خلافات أحياناً

وأحقاد دائماً، ولكن ذلك كله كان جزءاً من النصر ومن المجد، وأيضاً من الحب العميق الذى يعمر قلبه للناس، مثل ذرات الغبار فى الماء والهواء!».

وانطلق نديم يجمع التوقيعات، ويحشد المظاهرات، ثم يحث الناس على التطوع والتبرع للجيش حين وقعت الواقعة. تلك كانت أعظم جولاته على أرض مصر التى بات يعرفها حق المعرفة، وفى تلك الجولة استطاع أن يقول للناس كل ما كان يثقل قلبه، عن السلطان والخديوى والأعيان جميعاً: «حمل فى كلتا يديه ما لم يحمله قبل اليوم: الجنة للشهداء ومصر للمصريين. مصر التى حلم بها دائماً وأثارها فى أحلامهم: مصر بلا ديون، وبلا سخرة، وبلا ضرائب ظالمة. مصر الجيش للجنود، ومصر الأرض للفلاحين، ومصر المدارس والمصانع للأطفال والشباب، ومصر الحرية والكرامة للجميع».

أشياء كثيرة كانت تحدث للمرة الأولى كذلك: كانت المرة الأولى - منذ عهد بعيد - التى يمسك فيها المصريون، ضباطاً وجنوداً، بالسلاح ليدافعوا عن مصر. لقد حاربوا من قبل فى بلاد كثيرة، دفاعاً عن الامبراطورية العثمانية، وبذلوا أرواحهم من أجل أولئك الذين استعبدوا هذه الأرواح! ليس هذا فقط، فللمرة الأولى أيضاً كانت ثروة مصر توشك أن تصبح - على نحو من الأنحاء - ملكاً لكل المصريين. بعبارة واحدة: «كان ثمة عالم جديد من القيم والسلوك يولد فى صيف هذا العام على حدود مصر».

ولكن.. يبدو أن هذا كله كان قد جاء قبل أوانه، فما أسرع ما جاءت الخيانة تجر فى أعقابها الهزيمة: وفى ليل ٩ سبتمبر ١٨٨٢ فوجئ الجيش المصرى الذى كان يعتمد على مفاجأة الانجليز بأنهم كانوا يعرفون كل شيء: كأنهم هم الذين وضعوا الخطة، وفى ضوء يوم ١١ سبتمبر تكشفت بعض الأمور، وكانت كل الملابسات تؤكد أن ثمة خيانة، أما ليل ١٣ سبتمبر فقد حمل الهول كله، وفى فجره تكشفت الحقيقة: لقد نجح الجيش الانجليزى فى الإحاطة بالجيش المصرى والتسلل لقلب مواقعه: «استيقظ الجنود على طلقات الرصاص تحاصرهم، وأطلق بعضهم عدة رصاصات قبل أن يسلم روحه، وأطلق بعضهم ساقيه قبل أن ينكفئ على وجهه تحت أقدام الخيل. وقبل أن ينتشر ضوء الفجر، أضاء الميدان بأعمدة اللهب التى ارتفعت من خطوط السكك الحديدة حيث تعمد العدو ضرب عربات الذخيرة بمدفعيته، وفى هذا الضوء تكشفت للحظات حقيقة ما يحدث فى ذلك الصباح الدامى! كانت الخنادق المتتابعة التى تصنع خطوط القتال وتمتد من الشرق إلى الغرب قد تحولت إلى مقابر يختلط فيها الأحياء بالموتى، وكانت الحيوانات المفزعة تجرى فى كل مكان على غير هدى، بعضها فى اتجاه العدو، وبعضها يجر خلفه عربة تحترق، وتحمل الهلاك هنا وهناك. وخيمة عرابى الضخمة تقتلعها قذيفة هائلة فتضئ الميدان كله بحريق هائل.. وهذه الحفنة من الرجال السودانيين التى يقودها محمد عبيد هى وحدها التى تصمد فى مواقعها رغم المفاجأة ويستشهد رجالها واحداً بعد الآخر، ويستشهد القائد وعلى مقربة منهم يسقط حسن رضوان.. جريحاً دون أن يتراجع خطوة واحدة!».

انطفأ بريق الحلم فى عيون عرابى وكان على نديم أن يواجه أعظم فشل فى حياته..



تلك الأعوام التسعة التى قضاها نديم مختفياً - وقد تخلى عن نديم الذى تكون بعد الجهد والعناء ومكابدة الإخفاق ثم البدء من جديد - تصوغ أعظم علاقة نجح هذا الرجل فى نسجها بينه وبين الشعب الذى خرج من أحشائه، وعرفه حق المعرفة، ثم عاد يلقى بنفسه وسط أمواجه، فتحمله، ولا تسلمه إلى اللُّجّة أبداً. ومن بين وجوهه المتعددة التى نمّاها كان وجه الممثل أقربها إليه فى تلك المرحلة. هذا الموقف نموذجى لما كان يعرض له: كان يتخفى مرة وراء شخصية عالم حجازى، واجتذبت سمعته مدير الغربية فجاء لمقابلته والحديث إليه، ولا يثير الموقف الخطير قلق نديم، بل لعله يثير فيه روح التحدى والمغامرة والفكاهة، فقد كان يعرف المدير بقدر ما كان المدير يعرفه، وكان يعرف أيضاً أن المدير لا يزال مُكلفاً بالقبض عليه. ترى هل يتعرف عليه؟ ألم يبق ثمة شئ فيه يثير الشكوك؟ لمعة عين أو نبرة صوت أو اختلاجة فى صفحة الوجه؟ هل هى عبقرية التمثيل أم عبقرية الزمن والهموم والحجرات المظلمة؟ إذا كان بمقدوره أن يتحكم فى ملامحه الخارجية فكيف يتحكم فى تدفق فكره وتداعياته، وطريقته فى التعليق والفكاهة؟ هل هى عبقريته أم إنسانية المدير؟، ولكن المدير هو الذى يحسم الموقف حين يهمس فى أذن رفيقه بعد أن ودّع العالم الحجازى: «لولا أنى أعرف أن نديم راح وراحت أيامه، لقلت إن هذا العالم الحجازى هو نديم، جَلّ من لا شبيه له!».

وعرفت قرى الدلتا شيوخاً عديدين مختلفى الأسماء واللهجات والملامح، يقيم الواحد منهم بين الناس فيخالطهم ويحدثهم ويغشى مجالسهم ويؤمهم فى الصلاة ويفتيهم فى شؤون دِينهم ودنياهم، يسألونه فيجيب، ويتحدثون إليه فيفيض، ثم يذهب فجأة كما جاء فجأة، ليظهر آخر فى مكان آخر باسم آخر وهيئة أخرى، وهو هو فى كل الأحوال. ومن حوله رجال الشيخ «شحاته القصبى» شيخ الطرق الصوفية، يتابعونه ويحمونه ويهيئون له المأوى المناسب فى الوقت المناسب. وقد عرف نديم شيئاً من الاستقرار فى حياة التَخَفّى تلك، فتزوج أكثر من مرة، ثم انشغل بالانصراف إلى دراسة التاريخ، ومحاولة فهم فكرة التقدم التى تلوح له كما لو كانت دورات مقفلة تكتمل حلقاتها مرة فى الشرق وأخرى فى الغرب «وما أنسبه من عمل لرجل بلا أهل، بلا وظيفة، ولا يأكل من عرق جبينه، ويعيش فى حجرة مظلمة ويوشك أن يصبح - وهو فى أعماق وحدته - مواطناً عالمياً...».

وحين كان نديم مشغولاً بالفصل فى قضايا التاريخ، كان الانجليز قد انتهوا من الفصل فى قضية الثورة، ولم تَعُد مصر بحاجة إلى الجيش أو إلى مجلس النواب أو إلى أى شئ يذكر الناس بالثورة، وتحول نديم لأسطورة ينسج الناس حولها الحكايات والأقاصيص، تترامى إليه وهو فى ظلام وحدته، فيدفعه هذا لأن يعكف على كتابة تاريخ الثورة التى كان أحد

شهودها ومشعليها، يجيب فيه عن الأسئلة الضرورية: كيف بدأت وكيف قامت وكيف تحطمت، وأسماه «تاريخ مصر فى ذلك العصر».

وكثيراً ما كان يسائل نفسه: إلى متى تستمر هذه الرواية الغريبة؟ وجاء الجواب فى قرية صغيرة اسمها «الجميزة»، كان يعيش باسم الشيخ ابراهيم الشهاوى واستقر به المقام زمناً، وفى ذات القرية كان يعيش رجل اسمه «حسن الفرارجى» قضى حياته مخبراً سرياً فى البوليس، وشارك فترة فى البحث عن نديم «وحين بلغ سن المعاش أعفى من وظيفته، لكنه لم يَعْفَ من طبعه، كان الفضول قد أصبح جزءاً منه»، ارتاب فى هذا الشيخ الغريب، فراح يتسقط أخباره ويتسمع إلى حديثه، حتى أيقن أنه أحد الهاربين من الحكومة، وفى حذر أبلغ الجهات المسؤولة، وفى حذر أشد أرسلت الحكومة قوة من البوليس طوقت القرية، وفى مساء ٢ أكتوبر ١٨٩١ وجد نديم إجابة السؤال الذى كان يقلقه، وفى ذات اللحظة استعاد اسمه ووجهه ولسانه وهويته.

وعاشت مصر كلها مع الخبر المثير. واجتمع مجلس الوزراء ليصدر قراراً بالعفو عن نديم ونفيه إلى الشام، وقضى نديم شهوراً فى فلسطين يدرس ويتأمل. وفى يافا بلغه أن الخديوى توفيق قد رحل، وأن ابنه الخديوى الجديد، عباس حلمى، أصدر قراراً يسمح له بالرجوع.

رجع نديم من منفاه الأول ليجد مصر التى سبق له أن عرف ملامح وجهها وجسدها قد تغيرت. إن عقداً من الزمان قد انقضى.. «التلاميذ الذين كانوا يتعلمون القراءة والكتابة فى مدارس نديم أصبحوا شباباً، الأطفال الذين ولدوا فى عام الثورة يتعلم بعضهم الآن ما يريد لهم الانجليز أن يتعلموه، والشباب قد اكتهلوا، والكهول صاروا شيوخاً، والثورة التى بدأت كحلم، وانتهت مثل كابوس، أخذت مكانها فى سياق التاريخ، وأصبحت جرحاً وحرجاً ولغزاً يختلف الناس فى تفسيره. وأوروبا التى كانت تتسلل لمصر خلف القروض وفوق مراكب التجارة وداخل صندوق الدين، اختصرت فى دولة واحدة هى انجلترا التى ألغت المراقبة الثنائية، ولم تعد سيطرتها على مصر فى حاجة إلى إقناع أو تبرير أو شريك. والأعيان الذين انقلب بعضهم على الثورة حين بدأت العواصف تهب، بحثاً عن الأمان، يواصلون نفس البحث، ويجدونه فى اهتمام المستعمر بزراعة القطن ليوفر لمصانعه المادة الخام، وليوفر لهم دخلاً ثابتاً منتظماً، والفئات الصغيرة التى عرفت يوماً قوة التجمع التى تكون لها حين تضع فرشاً فوق فرش، عادت كما بدأت مجرد شراذم تسحقها قبضة الحياة اليومية فى الحقول والدكاكين والمشاغل، وحفنة المثقفين الذين وعوا ذات يوم حلم الثورة أغلق بعضهم خلفه أبواب بيوتهم بعد أن لفظتهم أبواب الإدارات الحكومية التى كادت تصبح وقفاً على الأجانب، وراحوا يتسلون بالكتب القديمة وينبش الذكريات التى أصبحت قديمة، أما الباقون فبينما شغل بعضهم بالصحافة فقد شغل البعض الآخر بالتدريس، وهنا وهناك كان شعار الجميع تلك الحكمة القديمة القائلة: إن ما لا يدرك كله، لا يترك كله!».

فى هذا الواقع الجديد المختلف أصدر مجلته «الأستاذ»، بهدف أن يجمع الناس حول شيء ما.. ولكن: حول أى شئ سيجمعهم الآن؟ ببساطة: الدفاع عن الشخصية المصرية، شخصية مصر التى كانت تفقدها عاماً بعد عام، دون حرب وهى تأكل وتلبس وتتكلم وتتعلم وتشترى وتبيع وتسكر وتمرح، وكان على نديم أن يعمل على إنقاذ هذه الشخصية من الانحلال لتصبح قادرة على مواجهة الاحتلال وصنع التقدم. ولكن كان عليه أن يقول ما يريد «بطريقة تؤدى الغرض، وكان ضمن أغراضه ألا يحرج سلطان الحكومة التى عفت عنه، وسمحت لمجلته بالظهور!».

حتى هذا لم يعد الواقع الجديد قادراً على احتماله، وينفى نديم للمرة الثانية والأخيرة. وإلى أين؟ إلى أحضان السلطان نفسه. فى الأستانة: رجل غريب يعيش فى بلاد غريبة، يعمل فى وظيفة اسمية ويعيش حياة اسمية كذلك، لو صح التعبير. وفى منفاه يلتقى بجمال الدين: «وها هو الآن يلتقى برجل آخر من رجال التاريخ العظام، كان قد عرفه منذ سنين، وتآمر معه على أن يغير وجه الحياة الذى لم يكن يروق لهما فى ذلك الوقت، وكان بمقدور نديم أن يضحك فى مرارة حين يرى الحياة، وهى تتآمر ضدهما، وتنجح المؤامرة هذه المرة!... ها هما بلا أحلام صغيرة أو كبيرة، يتأملان وجه الحياة حين يكون كل شئ مباحاً ومتاحاً عدا الحرية والأمل».

معركته الأخيرة كانت إلى جانب جمال الدين أيضاً، ومن أجله ضد حاشية السلطان، وبالذات ضد الشيخ أبى الهدى الصيادى، ولماذا يتردد نديم فى خوض المعركة؟ كانت حياته حروباً متصلة. «حارب الأغنياء بلا عمل وحارب الفقراء بلا أمل، وحارب الظلمة ملوكاً وسوقة، وحارب الانجليز كدولة مستعمرة، وحارب السلطان كرجل لا يتصدى لمسؤوليته، وكحاكم متخلف عن عصره، وحارب الأجراء والمنافقين، وحارب الخداع... والكذب والبلادة والترهل واللامسؤولية، فماذا يمنعه من هذه الحرب؟».

وحين علم أن الخديوى فى طريقه للاستانة، تجددت آماله فى العودة لمصر. وها هو يكتشف - هو الذى كتب كثيراً عن الوطن والوطنية والمواطن - أن ثمة شيئاً قدغاب عنه، وأنه لم يلمس الحقيقة مرة واحدة فيما كتب «ثمة شيء كان من المستحيل أن يعرفه أو يشتعل فى قلبه قبل الآن، شيء غير التقدم وغير الحرية وغير العدالة وغير الثروة، وغير الثورة كذلك. شيء لم يشعر به إلا حين فقده، شيء لم يفقده وهو مطارد فى بلاده، ينتقل من حجرة مظلمة لأخرى أشد إظلاماً... شيء كان يجده فى الشخصيات الحقيقية والوهمية التى يتحاور معها فى الحياة وفى «التنكيت والتبكيت» و «الأستاذ». شيء رقيق وغامض لكنه كل شيء، شيء يبدو فى الحياة نفسها.. شيء يعجز الناس عن أن يمسكوا به رغم أنه ملء وجودهم، يعجزهم أن يفصلوه عن شيء لأنه ملء كل شيء، شيء يعيى الناس بأمره فيسمونه مصرا!»

لكن مسعاه خاب نتيجة مؤامرة من عدوه الماكر، وحين أيقن نديم أنه لن يرى مصر،

انتفض انتفاضته الأخيرة، وغضب غضبته الأخيرة، ثم آب إلى حزن جليل هادئ..

وجاءت النهاية التى لا يفلت منها أحد، مساء يوم من أكتوبر ١٨٩٦.



على هذا النحو، إذن، صاغ ابو المعاطى ابو النجا حياة بطله عبد الله النديم.

وأول ما نلاحظ أن الروائى قد نجح فى تفادى الفخاخ التى ينطوى عليها مثل هذا اللون من الكتابة الروائية (والمسرحية). واستطاع أن يقيم توازناً بين التأريخ والإبداع. إن التأريخ المكتوب كان قد أحال «نديم» - أو ما بقى منه - إلى أكوام من الأزجال والخطب والمقالات والحواريات، أما وجهه هو، بملامحه الإنسانية التى تجعل منه هذا الفرد المتميز، الذى التحم بمصير وطنه، فى فترة من أخطر فتراته وأكثرها اضطراباً، ولم يفقد أبداً توجهه الصحيح: نحو الناس والتقدم والعدل والحرية - أقول إن هذا الوجه بقى ينتظر الفنان المبدع الذى يستطيع أن يجمع هذا النثار وأن يعيد صياغته، وأن يحكم تماسكه بمادة من عنده، تملأ الثغرات وتقوم المعوج، وتضفى على جفاف المعلومات والحقائق طراوة الفن وعذوبته.

وفى هذا كله نجح ابو المعاطى لأبعد الحدود. وقد لا تخلو رواية فى خمسمائة صفحة من بضع صفحات تشوبها التقريرية أو التعجل، أو تتكدس بالمعلومات، لكن مقابلها مئات الصفحات تمضى فى عذوبة وسلاسة، مندأة بصياغات عربية صحيحة وجميلة، تلطفها فكاهة هادئة رائقة (فقد كان بطله من أساتذة صوغ النكتة وتفنينها، يمزح مع الحياة والأحياء، فبادلته الحياة مزاحاً بمزاح، لكن مزاحها جاء ثقيلاً!). وتتألق أحياناً عند ذلك الموضوع الذى أجاد ابو المعاطى التعبير عنه دائماً، أعنى الفرد فى مواجهة الحشد ووسط المجموع، ثم كيف يتمايز الوجه الواحد من بين الوجوه المتشابهة ضائعة الملامح، وكيف يتقدم - خطوة صغيرة بعد خطوة صغيرة - حتى يصبح علماً مفرداً (إن عدداً من أفضل قصصه القصيرة تتناول هذا الموضوع فى صياغات مختلفة). أعانه على ذلك أن النديم مثال نموذجى للخروج من قلب الحشد ثم تولى قيادته، والسير به فى طريق هو يعرف أنه طريقه بالذات.

ولا يبدو شىء متنافراً فى ملامح النديم كما صاغها ابو المعاطى، فهو قد نجح كذلك فى إقامة توازن دقيق بين أشواقه الروحية وهمومه الفكرية وهو يسعى للتعرف على جسد مصر وروحها، وهو قد استند فى ذلك إلى «كل» ما أورده التاريخ الفعلى عن نديم (حتى أسماء أصدقائه، بمن فيهم «موريس» الفرنسى المتحرر الذى كان يناقش معه قضايا التاريخ ومعنى التقدم ووسائله، ودور التعليم والوعى فى هذا كله، وجعل هذه المناقشات مادة كتابه «كان ويكون»). وما أضافه قليل جداً، لعله لا يتجاوز حكاية الحب الهادئة الرقيقة بينه وبين الأرملة الجميلة، وهى شىء لا يضيق به العمل، فلا يبدو افتعالاً عاطفياً زائداً، بل لعله يتسق وذلك الجانب من نديم: عاشق الحياة، المقبل على مباهجها المتاحة فى غير انغماس أو

تبذل!.

لكن «نديم» لم يكن مجرد فرد متميز وسط جماعة معزولة، بل تَوَحَّد بمصير وطن كامل، أشعل ثورة وخاض حرباً، وواجه أطرافاً متعددة فى تلك السنوات العاصفة، وانشغل بمعارك على جبهات عديدة. كانت اختياراته صحيحة، وتوجهه يليق بمثقف ثورى نابع من قلب الشعب، تحققت له معرفة دقيقة وشاملة بهمومه ومشاكله، من معايشته له فى الحقل والسوق والمقهى والحارة، واكتملت تلك المعرفة حين عرف أعداءه، وخالطهم، وعمل فى قصورهم، وغشى منتدياتهم، وسهر معهم، ورأى البذخ الذى يعيشون فيه، ومدى انعزالهم، وعداءهم للعالم الذى جاء منه نديم وإليه يعود!.

وتلك نقطة امتياز للروائى، إنه استطاع أن يقيم التوازن بين الخاص والعام، قدر ما يتضح الفارق بينهما فى حياة رجل مثل نديم، وفترة مثل تلك التى تدافعت فيها الأحداث وتعددت مراكزها: من مصر إلى تركيا إلى الدول الأوروبية المتربصة، وداخل مصر: بين قصر الخديوى وتجمعات العسكريين وحفنة الباشوات وجماهير الناس، بين «المحروسة» والاسكندرية والتل الكبير وكفر الدوار...إلخ، استطاع الروائى أن يقيم هذا التوازن بين أحداث التاريخ الواقعى المتدافعة، ثم مشاعر نديم وآرائه إزاءها، ولأنه لم يكن مجرد «مثقف ثورى» فقد كان يبادر إلى الفعل، ويندفع مباشرة لقلب الناس.

وتبقى فى «العودة إلى المنفى» صفحات بالغة الدقة والجمال (فاتت عليك سطور منها فى وصفه للحرب فى التل الكبير أو تتبعه لدبيب الهزيمة فى قلوب المصريين وأرواحهم بعد الاحتلال، ومثلها كثير) تجعل من قراءة العمل كله متعة كبرى.

لهذا قلت إننى أود أن أشرك القارئ فى هذه المتعة. وقد حاولت.

١٩٩٠.

عن ثلاثية أحمد الفقيه «سأهبك مدينة أخرى»:

(١) مدينة فى الشمال، وأخرى فى الخيال

بعد أربع مجموعات من القصص القصيرة («البحر لا ماء فيه»، «اربطوا أحزمة المقاعد»، «اختفت النجوم فأين أنت؟»، «امرأة من ضوء») وثلاث مسرحيات (فى مجموعة «اختفت النجوم...» مسرحيتا فصل واحد هما «زائر المساء» و «الصحيفة» يقول المؤلف عنهما إنهما كُتبتا بالانجليزية أصلاً، وقُدمتا على المسرح، ثم ترجمهما إلى العربية. أما مسرحيته الطويلة «الغزالات» فقد كتبها بالعربية، وترجمت إلى الانجليزية، وقدمت كذلك على أحد مسارح لندن)، ورواية واحدة («حقول الرماد، ٨٥»)، وكتابات أخرى، يقدم الكاتب الليبى المعروف أحمد ابراهيم الفقيه ثلاثية روائية، نُشرت أجزاؤها معاً: «سأهبك مدينة أخرى»، «هذه تخوم مملكتى» ثم «نفق تضيئه امرأة واحدة» (لندن ٩١).



ومثل أسلافه الكثيرين من أبطال الرواية العربية يأتى خليل الإمام من طرابلس (ليبيا) إلى انجلترا، كى يدرس الدكتوراه فى جامعة أدنبرة، ومثلهم يأتى حاملاً تراثه وذاكرة قومه وقيظ الصحراء والتواء المشاعر وطابع المدينة البائس، ومثلهم كذلك يسعى لدخول هذا العالم الجديد من أجمل أبوابه وأرحبها: باب المرأة (وهو - على أى حال - لا يبخل علينا بالنصيحة: «حاذر أن تدخل مدينة كبيرة دون أن تكون مسلحاً بامرأة تحبها...»)، وقد اختار خليل موضوعاً لدراسته عن العنف والجنس فى «ألف ليلة وليلة»، ربما لم يكن هذا هو الموضوع بالضبط، لكنه هكذا كان يصوغه كى يرى الانبهار فى عيون النساء... «مستعيناً بشهر زاد وذاكرتها السحرية... ذهبتُ أبحث عن زمن أكثر بهجة من زمنى القديم، مرتدياً ملابسى التنكرية، متخذاً مظهر رجل شرقى خرج لتوه من كتاب الأسطورة...».

يبدأ خليل ثلاثيته بجملة كأنها اللحن المتردد: «زمن مضى، وزمن آخر لا يجئ»، ويختتمها - وقد جاوزت صفحاتها الخمسين والستمائة - بتلك الجملة «زمن مضى، وزمن آخر لا يأتى، ولن يأتى». أغلق خليل الدائرة، إذن، وأيقن أن زمنه الآخر، المختلف، لن يأتى. فلماذا؟ هل العَطَب كامن فيه أم فى زمانه أم فيهما معاً؟

فلنقترب منه، ولنر:

قالت له ليندا، صاحبة البيت الذى يسكن فيه معها وزوجها: ألم تستطع الإهتداء إلى صديقة ثابتة؟، إنك تحاول التعويض بشكل مَرَضى. كان يشتهيها، ولعل هذا كان وراء انتقاله للسكنى معها، وذات ليلة صعدت لغرفته، قلقة لتأخر زوجها على غير اعتياد، جاء زوجها، لكنها رجعت إليه، بعد الحديث والنبيذ جاء تحقق الرغبة، «حتى ارتمى الجسدان اللذان اثخنتهما جراح الليل، وهدّهما الاقتتال الجميل...» منذ تلك الليلة، انطفأت كل النجوم فى عالمه، وبقيت ليندا وحدها مضيئة.. «صرنا نعيد اكتشاف الأمكنة، ونبحث لعلاقة عشقنا عن فضاء جديد نتنفس فيه، من خلال النزهة والتجوال والمعاشرة المستمرة، خارج الدائرة المكرورة والعلاقات الشرعية وصناديق الحديد وأبراج الأسمنت وعلامات السير الإجبارى فى شوارع المدينة. لأول مرة فى حياتى أحس بهذا الانفعال الطازج الساخن الذى يحس به الواحد منا تجاه انسان آخر يصبح هو وحده من تملأ صورته، حاضراً وغائباً، فضاءات الذاكرة...». وكان خليل محظوظاً، ذلك أن الزوج - دونالد الهادئ الصموت المهتم بالفلسفة البوذية والكتب القديمة وتفسير الرؤى والأحلام - قال له بوضوح: «إذا اتسعت دائرة السعادة التى تصنعها ليندا لتشمل انساناً غيرى، فإن ذلك لن ينقص من سعادتى شيئاً...». غير أن هذا المثلث المستقر لم يبق طويلاً على استقراره، بدأ دونالد يتغير، أهمل عمله وبيته وانصرف إلى الشراب، وحاولت ليندا إخراجه من أزمته فصحبته إلى بيت أهلها فى الريف.

وجاءت ساندرا. كان خليل مُولعاً بالمسرح، وقد وقع عليه الاختيار ليؤدى دور عطيل فى عمل تقدمه الجامعة ويضم مشاهد من شكسبير، وأمامه ساندرا تلعب ديدمونة. وتدريجاً، من خلال البروفات ووهم الحب، نشأت بينهما علاقة خاصة. وها هو خليل يفلسف علاقته بالمرأتين، محاولاً أن يهتدى إلى شئ جوهرى بينهما: «ساندرا... كتاب أنيق مبهج لا يمل المرء قراءته والاستمتاع بما فيه من صور وألوان وأفكار، امرأة مصنوعة من جمر مواقد الفكر، قادرة على إطلاق الشرارات التى تضئ الذاكرة والوجدان، فى حين كانت ليندا بأنوثتها وثراء عواطفها، وردة من ورود الحديقة، تشرب الريح والمطر، وتستمتع بسقوط ندى الفجر، أقرب إلى الأشياء الجميلة فى الطبيعة، وأكثر تمثيلاً لها وتعبيراً عنها...»، وهما يتدربان على المشهد فى بهو البيت الخالى جاءت ليندا فجأة، وبعد ليلة العرض، واحتفالهم بنجاحه، يصحو خليل ثملاً فيجد ساندرا فى فراشه. قررت ليندا أن تخرجه من حياتها، رغم الطفل الذى فى أحشائها (سيعرف خليل بعد ذلك، يقيناً، أنه طفله، ذلك أن دونالد كان عاجزاً عن ممارسة الجنس مع امرأته)، ويتفرغ خليل لساندرا التى تقوده نحو

عالمها المسحور، حيث المخدر والجنس الجماعي والممارسة مع نفس الجنس والشبق الذى لا يحد للحياة «صرت أعرف شيئاً عن هذا الشوق الذى لا ينضب لاختبار الحياة والارتواء من كل الينابيع، شهية مفتوحة للسهر والرقص والحب والجنس والشراب والطعام والتدخين والنقاش والتمثيل والقراءة. كل المتع مباحة، وكل شئ تمارسه تقبل عليه باندفاع وحرارة، تمنحه نفسها كاملة...».

تنتهى ساندرا إلى نهاية لا تستحقها: لعبت دوراً فى مسرحية اسمها «أكاديميا» تفضح الممارسات الخاطئة داخل النظام الجامعى، وقد حققت نجاحاً مرموقاً دفع أحد مسارح العاصمة للتعاقد معها، وفى يوم التقطها خمسة شبان صغار، وانطلقوا بها إلى الغابة، هددوها بالقتل وتناوبوا اغتصابها، وراحوا يهرجون ويشربون ويعودون لاغتصابها حتى نفد شرابهم فأعادوها لحيث التقطوها، وجاءت لخليل شلواً ممزقاً، ونقلت للمستشفى حيث لابد أن تجرى لها جراحة عاجلة. واكتشف خليل أن هذه الطالبة التى تبدو معدمة ضائعة هى الابنة الوحيدة لمليونير مشتغل بالسياسة. عادت ساندرا لأهلها، لكنها لم تعد ساندرا «إن شيئاً فيها أصابه الذبول والانطفاء، ولن يعود إلى الاشتعال مرة أخرى. لو أن ما أصابها جاء نتيجة حادث من حوادث الطرقات، فإنه حتى لو أبقاها قعيدة مدى العمر، لن يصيب بالعطب روحها وإرادتها. لكن ما حدث لها يحمل دلالة أشد قسوة...».

رجعت ساندرا لأهلها، ورجع خليل لشهر زاد. أنهى رسالته وناقشها وأصبح «الدكتور» خليل الإمام، وعليه الآن أن يعود لبلده، لكنه قد ترك فى هذه الأرض جزءاً من نفسه - طفله الجميل الذى أطلقت عليه ليندا اسم «آدم» وبقيت معه فى بيت أهلها بالريف - هو «الجزء الأجمل والأكثر بهاء ونقاء».



الجزء الثانى يبدأ بذات الجملة الدالة «زمن مضى، وزمن آخر لا يأتى». خليل يرقد إلى جوار امرأته فى شقة تطل على البحر فى طرابلس، لقد تزوج زواجاً تقليدياً «يؤكد به طقوس انتمائه لهذا المجتمع...»، وانقضى أكثر من ثلاث سنوات دون أن ينجب، إنه يعيش بين الناس لكنه لا يعيش معهم، تنتابه حالات يرى فيها كأن كائنات البحر تناديه، فيندفع إليها ثم يعود محمولاً على الأيدى، لم يُجْدِه الطبيب النفسى شيئاً، كذلك الفقهاء، وداهمته الرغبة فى أن يرى البيت الذى شهد سنوات التكوين الأولى فى أحد أزقة المدينة القديمة، كان فى مدخل البيت. الذى أصبح ركاماً وأطلالاً وأحجاراً مبعثرة - فقيه هو الشيخ الصادق أبو الخيرات (لاحظ دلالة الاسم)، ولدهشته يجده لا يزال كما هو ، فيلوذ به، وإليه يشكو همه، أحرق الشيخ مزيداً من البخور، وقرأ مزيداً من الأدعية والأوراد، وطلب إليه أن يحدق فيما يراه..

انتقل خليل من خارج الحكاية لداخلها، وبدأت رحلته الخيالية إلى مدينة «عقد

المرجان»: «أعراف المدينة تقتضى أنه إذا مات الأمير خرج الناس إلى البوابة المفضية إلى الصحراء، ينتظرون أول رجل يأتى من هذا الطريق ليجعلوه أميراً عليهم...»، فلا يقوى على عبور هذه المفازة الرهيبة سوى رجل من أصحاب الحظوة والكرامات، وقد انتظروه عاماً كاملاً، وحين رأى الأميرة «نرجس القلوب» ابنة الأمير الراحل أحس أنها ليست غريبة عنه «ما هذه المرأة إلا شهر زاد كما عرفتها ورأيت صورتها معكوسة فى مرايا الحلم والمخيلة...»، ويتحقق الحلم داخل الحلم فيتزوج الأميرة، ويروح فى صحبتها يتعرف على المدينة: إن تسعة قرون تفصل بين زمنه الذى أتى منه، والزمن الذى يحياه فيها (هو ذات الزمن الذى كتبت فيه «ألف ليلة...»)، فكأنها سقطت فى جيب من جيوب الزمن وبقيت كما هى: بلا سجون ولا مسجونين، بلا مكوس ولا شرطة، ليس فيها بؤساء أو محتاجون، لا تعرف نظام الأجور ولا تعرف المال ولا تتعامل به، أوجد الناس لأنفسهم نظاماً: يشتركون جميعاً فى الإنتاج، ويشتركون جميعاً فى الانتفاع به: حيث يعرض هذا الإنتاج ويأتى كل انسان ويأخذ ما يكفيه دون مقابل، دون أن يكون العمل الزاماً أو وظيفة، تركوه لإرادة الانسان ورغبته الحرة، أما ما تحتاجه المدينة من أعمال عامة فهو تناوبى وتطوعى... «وانتهى بذلك أى تفاوت فى الدخل أو حاجة إلى النقود أو المكوس أو الشرطة أو السجون، كما انتهى ذلك الصراع على الرزق الذى تنشأ عنه الصراعات الأخرى، وأصبحت كل الموارد مشاعاً بينهم، الأرض والزراعة والمواشى والمحاصيل، يعيشون جميعاً كما يعيش أفراد عائلة واحدة...».

فى هذه «اليوتوبيا» لا يحمل منصب الأمير أية مسؤوليات، وهو يشارك بجهده العضلى فى الإنتاج عن طريق العمل فى حدائق القصر، بعده يفرغ للتعرف على القصر والمدينة وما حولها، ويمضى بصحبة الأميرة دون حُجّاب أو حُراس، وهى تنبئه بأن فى القصر غرفة واحدة اقتضت حكمة الأسلاف أن تبقى مغلقة أبد الدهر «إن فتحوها فهم يفتحون على أنفسهم أبواب الشر والهلاك...»، وأهل هذه المدينة لا يعرفون الكذب، وفى مناخ الصدق السائد يحدّث الأميرة والحكيم جلال الدين عن حقيقته، والزمن الذى جاء منه، وما تحقق من منجزات علمية هائلة، فيصمم الحكيم على الإفادة من تجربته لتطوير المدينة، ولا يجد هو داعياً لذلك، ثم يخرج إلى المدينة متحرراً من ثياب الإمارة وطقوسها، ويتعرف إلى امرأة جميلة من أوساط الناس، يصحبها إلى بيتها، ويتعرف إلى أبويها، ويشاركهم الطعام والنبيذ والعمل، وتغنى له «بدور» التى تهوى الغناء (ويغنى لها بدوره واحدة من أغنيات سيد درويش «التى كانت غذاء غربته فى صقيع المدن الشمالية...»)، وتتوثق علاقته بها، فيستحمان معاً فى مياه النبع (سبق له أن استحم مع ليندا فى حمام سباحة بمنتجع سياحى، وسيسبح طويلاً مع سناء، كما سيلى) ويصبحان عاشقين. ومرة ثانية سينقسم خليل بين حياة منضبطة تضيئها نرجس وأخرى عفوية تتألق فيها بدور، لكنه فى كل الأحوال يتنفس عطر الحب «عرفتُ خلال الأيام التى قضيتها أتجول متحرراً من كل التزام.. كيف يصبح الحب وجوداً مادياً مثل غلالة رقيقة تغطى الناس والبيوت، حضوراً شفافاً زاهياً ألمسه وأحسه وأستنشقه فى الهواء كالعبير.. وما علاقة الحب التى تنشأ بين الرجال والنساء إلا جزء من

هذه العلاقة... وبصدق وبساطة وعفوية تأتى العلاقة الجنسية باعتبارها استجابة لهذا القانون...»، وتسأله نرجس: ألست سعيداً؟.. «نعم. هذا هو جوهر القضية. كيف أجرؤ على القول بأننى لست سعيداً، وأنا الذى طرحت خلفى عالماً مسقوفاً بالأجنحة السوداء، ونفذت إلى مدينة تشبه غمامة من العطر؟...»، وتزيد نرجس من سعادته فتنبئه بأنها حامل «وبمثل ما جاءنى فى سنوات العمر الماضية طفل وهبته لوطن ليس وطنى، فها أنذا أجد نفسى مرة أخرى أباً لطفل أهبه لهذه المدينة وهذا العصر...» (مرة ثانية: لاحظ أنه لم ينجب فى مدينته وعصره).

لكن الحكيم لا يتوقف عن مطاردة حلمه بأن يستعير آلة من آلات القرن العشرين، فأصبح ينفق وقته كله مع الحرفيين، وبدأ انشغاله يظهر فى شئ من الإهمال لمرافق المدينة، وذات فجر يأتى كى يوقظه ويبشره بأن الحرفيين قد نجحوا فى صنع سلاح جديد، هو مدفع له قذيفة ذات قوة تدمير هائلة، ويصحبه إلى الاحتفال بتجربته، وتنجح التجربة فيبتهج الجميع ما عداه.. «انتهى الزمن الجميل، لأن هذا المدفع سوف يفرض منذ الآن منطقه الخاص، وله لغة سوف يجبرهم على الحديث بها، وهو يريد منذ اليوم حاكماً يتحكم فى قوته ويشرف على استخدامه، ويأمر متى تنطلق قذائفه أو لا تنطلق، ومن يملك هذه القوة سوف تكون له اليد العليا التى تفرض على الآخرين سلطتها وسطوتها. انتهى التكافؤ الذى يضمن العدل، ويتيح لجميع الناس حياة متساوية، فليبشروا بقذائف النار تتفجر تحت جحورهم...».

يترك المحتفلين المبتهجين الصاخبين ويدخل إلى القصر وحيداً، فيتناهى إليه غناء بدور - وقد اعتاد أن يسمعه، بعد اختفائها من حياته، كأنه يأتى من السماء، - وتتبع مصدره حتى وصل به أمام الغرفة المغلقة، وخيِّل إليه أنها وراءه، حطم الباب وهو مسحور بغنائها، فوجد باباً آخر يحمل تحذيراً له، ويتيح له فرصة التراجع، لكنه لم يتراجع، فتح الباب الثانى فتدفق الهواء الأصفر الساخن الفاسد كريه الرائحة ليجتاح كل شئ، فتتهاوى مدينة «عقد المرجان»، وتطوح به الريح خارجها.

لماذا؟ لماذا فعل ما فعل؟.. آه.. «إنه ذلك الخلل، ذلك العَطَب الأصيل الذى ظل على مدى التاريخ يشعل الحرائق ويصنع الحروب ويبيد المدن والبشر. كنتُ أعرف أن ذلك سوف يحدث. أعرف أنه إرث أتقاسمه مع الناس جميعاً وأحمل حصتى معى، قوة غشيمة، بدائية، عمياء، أفرخت جرائم القتل، وحفرت أودية الموت والهلاك، واخترعت المشانق والسجون وغرف التعذيب... إننى لم أكن ضحية تلك الغرفة السرية المدفونة فى الجبل، وإنما ضحية غرفة سرية أخرى مدفونة فى كهوف الذات».

هكذا انهارت يوتوبيا خليل الإمام، وأفاق ليجد نفسه مطروحاً أمام ضريح الشيخ الصادق، فلملم أجزاءه المتداعية، وعاد لبيته الذى لم يغب عنه سوى الساعة، لكن ما رآه سيبقى منقوشاً فوق صحائف القلب.



(٢) خليل الامام:
العطب فى الداخل والخارج

تبخرت الرؤيا التى أضاءت القلب، وعاد الزمن يستأنف سيره الروتينى، فعاد الدكتور خليل إلى جامعته وامرأته، يسعى لتحقيق تلك المصالحة المستحيلة بين زمن الحلم وزمن الواقع، وهو يحس بأنه قد رجع شخصاً جديداً يلتقى ببهاء الطبيعة، ويقبل بحماس على عمله.. «هارباً من نفسى، أرتمى فى طواحين العمل والواجبات الاجتماعية. نشاط أكاديمى بالنهار وزيارات عائلية بالليل، أكرر نفسى مع اليوم الذى يكرر نفسه، أحاول أن أجعل الشخصيات المتناقضة التى تسكننى تتحد فى شخص واحد، وتتعامل مع الناس بسلوك يلقى الرضا منهم، كما أحاول أن أجمع الأزمنة المتعددة المتناقضة فى زمن واحد، وأن أضبط إيقاع هذا الزمن الداخلى مع الزمن الخارجى... وبدأت أتعب...»، لكنه قبل أن يعود للسقوط فى مهاوى الكآبة، وتملأ سماءه طيورها الجارحة السوداء أشرقت فى أفقه سناء: كانت الجامعة فى رحلة إلى مدينة «قورينا» الأثرية، ومع الفجر خرج يشهد الشروق أمام «الجبل الأخضر».. فجاءت تُلقى إليه تحية الصباح. هى تماماً بدور التى عرفها وعشقها فى «عقد المرجان»، لا فرق بين المرأتين سوى «أنها لا ترتدى الآن جبة الحرير، بل رداءً عصرياً...»، معيدة فى كلية الصيدلة، حضرت محاضرة له عن «ألف ليلة...» وناقشته فيها قبل زيارته للشيخ الصادق (وهو يسائل نفسه: هل احتفظت ذاكرته بشكلها وصاغت بدور على مثالها؟)، قضى اليوم كله معها بين أطلال المدينة وتجليات الطبيعة، وقال لها صامتاً: «أحبك...».

ورجع خليل إلى انقسامه - الذى بات مألوفاً لنا - بين المرأتين: بعد أن عرف سناء راح ضيقه بامرأته يتزايد، ويراها «القالب الجاهز الذى ينفع زوجة لكل العصور وكل الظروف... تمر بها الأحداث وهى ثابتة ثبات الحقائق الأزلية فى الحياة...»، وحين توترت علاقته بسناء - نتيجة سوء فهم من جانبه - لم يكف عن حبها وسقط مريضاً، وبعد أن عوفى تبين أنه أصبح عاجزاً عن القيام بواجبه الزوجى مع امرأته، ثم انتهى سوء الفهم - مكيدة دبرها أحد العاملين فى الجامعة - وأشرقت سناء من جديد «نجمة تضئ القلب...»، وبات جلياً أنه قد أحبها، فمن خلال علاقته بها تكشفت له أشياء فى ذاته كان غافلاً عنها، وتذكر أحداثاً من ماضيه كان ناسياً لها.

ويظل يتأرجح بين المرأتين: حين يترامى إلى امرأته نبأ علاقته بسناء يفاجأ بفاطمة أخرى لا يعرفها «كتلة من الهيجان والتنمر والغضب...»، فيزداد اقتراباً من سناء، يتردد على بيتها ويتعرف إلى أمها وأخيها، ويعرف أن أباها الراحل كان هو ذاته ضابط الشرطة القديم، قبضة السلطة الباطشة، ويسترجع ما قيل عنه من أنه تزوج امرأة كانت تشتغل بالرقص فى ملاهى تونس، لكنه حين يرى الأم يرى لها وجهاً لا يخلو من جمال «طافحاً

بالأمومة والطيبة والانكسار...»، وتصل به جولاته فى المدينة إلى منتجع سياحى حديث أنشئ على الشاطئ، يعجبه فيكترى داراً صغيرة يقيم فيها وقد اتخذ قراره: «انتهت فاطمة، خرجت من حياتى إلى الأبد...»، ويتنازل لها عن الشقة التى امتلكها مقابل إرثه عن أبيه لتوافق على الطلاق.

أهم ما يحدث له فى هذا المنتجع لقاؤه برفيق صباه وحَيِّه القديم جمعة أبو خطوة، وكان آخر ما يعرفه عنه أنه ذهب يكمل دراسته فى الأزهر، لكنه يجده الآن وقد أصبح المغنى والموسيقى المعروف أنور جلال (يقول أنور رداً على اندهاشه: أننى لم أقم إلا بواجب الوفاء لمدرسة الفنانين العظماء من أمثال الشيخ سيد والشيخ زكريا، كلهم بدأوا بارتداء العمامة وانتهوا إلى صناعة الفن.)، وعن طريقه يعرف تلك الواحات الخفية فى صحراء العطش والتجهم، تلك الأنفاق السرية الحافلة بالشراب والغناء والجنس والمرح، وسرعان ما يصبح واحداً من الشلة، وسرعان ما يفلسف لنفسه الأمر: «إن هذه السهرة بكل مباذلها، أو بسبب هذه المباذل، تمثل فى نهاية الأمر، تحدياً لمجتمع التزمت والمحرمات وطقوس القيظ والصحراء والجفاف... إنها سير فى الطرقات الممنوعة... وخروج على قوانين القبيلة وتعليماتها، صرخة احتجاج فى وجه مؤسسات اجتماعية وسياسية ودينية، تسعى كل يوم للاعتداء على الهامش الصغير الذى تبقى للإنسان بعد أن ترك لها كتاب العمر تملأه بتعليماتها ووصاياها... اننى لأول مرة أخالط رجالاً يتمتعون بالسلطة والنفوذ، ممن يرعون هذه السهرات ويضمنون لها الحماية والتموين مقابل زيارات متقطعة ومتباعدة، وما أن تعرفت إليهم حتى ازددت إعجاباً بهم واعترافاً بقدرتهم النادرة على تحقيق هذا التعايش الجميل بين الأقنعة والقناعات...». وطبيعى فى مثل تلك السهرات أن تراوده واحدة من النساء عن نفسه، فيتعفف فى المرة الأولى، ثم لا يتعفف فى الثانية!.

لكنه بعد أن حصل على ورقة الطلاق وخطب سناء عاش أياماً كأيام عشقه القديم للبيندا ولبدور (عدا الممارسة الجنسية الكاملة): يقضيان اليوم كله على الشاطئ - تلك كانت عطلة الصيف - يسبحان ويتحدثان ويتناجيان ويتناقشان فى كل شئ، حكى لها عن ماضيه فى مدينة الشمال وفى مدينة عقد المرجان (لعله كان متواطئاً مع نفسه حين شبّه حبه للبيندا وعشقه لساندرا بأنه كان «بحثاً عن شريك للرقص فى مدينة تشبه قاعة رقص كبيرة...»، ولعله كان صادقاً حين قال عن نفسه إنه كان يعرف أنه «فى تلك المدينة مجرد عابر طريق يحمل رمحه، حجر يتدحرج فوق الأعشاب، وظلٌ يتسكع فى حدائق الليل...»)، وتغنى له سناء «قولوا لعين الشمس»، ويعرف أنها تهوى الغناء والموسيقى لكنها تكبت هذا الهوى، ثم تتشجع به فتقترح عليه أن يقدما معاً - فى حفلة الجامعة - عملاً مسرحياً غنائياً، يمثل فيه هو وتغنى هى، وجاءته بنصٍ عن رابعة العدوية، وافق أولاً، ثم تردد حين كشفت عن موهبة حقيقية فى الموسيقى والغناء، وقام بتمزيق الكراسة التى تحوى النص استجابة لشعور بالنقص تجاهها «كنت دائماً أشعر بالنقص أمامها، وأرى نفسى ذرة تدور وتذوب فى دائرة الضوء المحيط بها...»، وهو يعى بأن خيانتها مع امرأة السهرات تلك لم تكن سوى «حيلة رخيصة

لا تدل على القوة وإنما على الضعف واليأس، أرد بها الاعتبار لكيان ينسحق ويتلاشى أمام طغيان هذا الحب، لم أجد شيئاً آخر أفاخر به وأسعى لتأكيد ذاتى الرجولية من خلاله إلا عضو الذكورة أرفعه فى مواجهة هذا الفيض الغامر السخى من حبها...».

وتظل تتراكم كل هذه المشاعر الشوهاء كى تحدث الفاجعة الأخيرة: خرجت سناء مغضبة بعد أن مزق مشروعها، وبدت له سهرة أنور مضجرة للمرة الأولى، وباتت معه ذات المرأة، وفى الصباح شغل نفسه بجمع وترتيب ولصق مزق الورق، ومضى بها إليها، ورغم تسامحها فقد أدرك أن العفوية فى علاقتهما قد انتهت، وتركت مكانها للتنازلات المحسوبة، وانقضى الصيف وخلا الشاطئ واقترب العام الدراسى، وعليهما أن يسعيا للتكيف مع واقع جديد، وهو يعانى جولاته الخائبة بحثاً عن مسكن يؤويهما، ويأخذها فى جولة بالسيارة فى شوارع طرابلس، وما أصدق الوصف الذى يقدمه لمدينته: «لم تعد قرية ولم تصبح مدينة بعد. لا هى شرقية ولا غربية. لا تنتمى إلى الماضى ولا تنتمى إلى العصر. معلقة بين البحر والصحراء، وبين زمن مضى وزمن لا يأتى، تعيش مأزقها التاريخى منذ أن تخلت عن طبيعتها القروية وفشلت فى اكتساب طبيعة جديدة... ظلت معلقة بين ماضيها وحاضرها، لا تجد شيئاً تنتمى له أو ينتمى إليها، تنظر بريبة وخوف إلى العالم الذى يحيط بها...إلخ.» (أرجو أن تقرأ الوصف كاملاً - ص٢٣٥ وما بعدها - فالاجتزاء قد لا يفيد، وهذا التوصيف للمدينة هام جداً فى الكشف عن دوافع الموقف التالي، ودوافع سلوك خليل الامام على وجه العموم)، ولا يجدان مكاناً يذهبان إليه فيقترح أن يذهبا لداره ويشربا القهوة، وهناك تتلبسه لحظة جنون مفاجئ، هى انفجار لكل ما تراكم داخله، فينقض عليها يمزق ثيابها ويحاول اغتصابها وهو يهذى.. «ما كنت لأنتبه وسط دوامة الشبق والهذيان والجنون إلى رعب ما حدث لو لم يرتطم رأسى بصلابة الأرض وأنا أسقط متدحرجاً فوق البساط وقد تشنجت أطرافى تعتصر سناء الباكية الدامية، التى تقاومنى وتدفعنى عنها دون جدوى، الآن فقط استطيع أن أسمع صرخاتها. وأرى الرعب الساكن فى عينيها فأتركها. تتحرر من قبضتى، تنهض وتعيد التنورة بسرعة وارتعاش إلى مكانها، تغطى بها عرى فخذيها، وتخطف سترتها تغطى بها عرى صدرها الذى تمزق عنه القميص، تعدو هاربة وخيط من بكائها يهرب منها ويعود ليلتف حول عنقى...»، ويتزايد جنونه فيحطم كل شئ حوله، ثم ينتهى إلى ضحك صاخب، واحتقار لنفسه وللنوع الانسانى الذى ينتمى إليه. سيلجأ إلى أنور وخمره، وسيلعب دور المهرج «الذى يعطى للنكت الجنسية غطاءها الأكاديمى»، ولا يزهو بشئ سوى هذا «العطب الجميل الذى أصبح وساماً يتلألأ فى ضوء الليل...».

زمن يمضى، وزمن آخر لا يأتى، ولن يأتى.

أغلق خليل الدائرة: رفعت الأقلام وجفت الصحف.



ولكن.. هل حقاً رفعت الأقلام وجفت الصحف؟ هل تبدو هذه نهاية كل شئ؟ ولماذا فعل خليل-ما فعل؟ لماذ أطفأ بنفسه النجم الوحيد الذى أشرق فى عالمه البائس فأبدل ظلمته نوراً وكآبته فرحاً ووحشته أنساً ومسرة؟

لنلاحظ، أولاً، أن هذا موقف متردد: فى الجزء الأول: اصطحب ساندرا إلى بيت ليندا دون أن يخبرها، وفى المرة الثانية لم يكتف، بل أدخلها إلى فراشه، حتى لو كان ساهياً فى الأولى، وثملاً فى الثانية، فهو يعرف - كما نعرف - أن للنسيان دلالته، ولسلوك المخمور دلالته كذلك. ثم هو فى الجزء الثانى ينعم بحب نرجس وعشق بدور، لكنه يفتح على الجميع أبواب الجحيم (رغم الفرصة الثمينة التى أتيحت له كى يتراجع عما انتواه، المتمثلة فى الباب الثانى المكتوب عليه تحذير واضح للأحمق الذى يقرأه بأن يعود من حيث أتى)، ويتسبب - برعونته - فى تقويض تلك اليوتوبيا الجميلة.

ولنعترف بأن الروائى الماهر يحسن التمهيد لمثل تلك المواقف، فيظل - على مهل - يراكم الأسباب المؤدية لها، حتى يأتى تفجرها مبرراً ومعقولاً، ولعل هذا يتجسد فى الموقف الذى تنتهى به الثلاثية أكثر من سواه: إن دواعيه تتراكم: انقضاء الصيف، وضرورة أن يترك مسكنه هذا المؤقت، وفشله فى الحصول على مسكن، وضغوط العائلة والمجتمع، وفساد الواقع داخل الجامعة وخارجها، وتمزقه بين إلحاح الجسد الذى يتطلب الارتواء ونفوره من ممارسة الجنس مع «امرأة عامة»، والسهولة المخاتلة التى تتيحها تلك السهرات الحافلة، وشرط العضوية الدائمة فيها أن يتخلى عن وعيه الحاد. المؤدى للتردد بين «ما يلقاه» ، «ما يبغيه»، وأن يقدم لها ما يقدمه الآخرون، أعنى هذا «التعايش الجميل بين الأقنعة والقناعات»، فلست أظن تقديم الغطاء الأكاديمى للنكت الجنسية كافياً!.

ولنلاحظ، ثانياً، أن الندم متردد كذلك: بعد قرار ليندا أن تخرجه من حياتها للأبد يقف مزروعاً أمام البيت.. «لم أكن أتخيل أن تأتى النهاية بهذا الشكل الموجع، وأن يكون أنا الذى يصنع هذه الكارثة بحماقته وجهله...»، وهو يضرب فى الشوارع تائهاً، يحاول الهرب من الكائن الآخر الذى يحمله فى داخله، هذا الرجل البدائى «الذى يطل برأسه ليدمر كل علاقة مبهجة يراها تنمو كشجرة ورد فى بيداء العمر، يتسلل ملتحفاً بالظلام ليطعن بخناجره.. البشر الذين أحبهم، ويشعل الحرائق فى البيوت التى منحتنى الأمان...»، وهو بعد أن فتح أبواب الجحيم على المدينة الجميلة يرى نفسه ضحية غرفة سرية مدفونة فى كهوف الذات «تمتلئ بهواء أصفر ظل ملوثاً منذ أن قتل قابيل أخاه هابيل، غرفة مهما وضعنا فوقها الأقفال وأسياخ الحديد، وتظاهرنا بأنه لم يعد لها وجود.. فلابد أن تكشف ذات يوم عن نفسها، وتغمر الدنيا بهوائها الملعون»، ويتصاعد الندم بعد خروج سناء، ويتحول إلى رغبة جارفة فى الانتحار، ليقتل هذا المسخ الذى يساكنه جسده، هذا الكائن العدوانى الشرس الطالع من ظلام القلب، لكن الرغبة فى الحياة تنتصر، فيتحول إلى هجاء النوع واحتقاره.. «وأرى أن هذا الاحتقار شعور يليق بى، سأتعايش معه، وأقتنع به، وأمضى فى الحياة

مستسلماً لهذا التشويه الروحى الذي لا صلاح له...»

لست أريد التعميم، والمضى إلى القول بأن الانسان - فى جوهره - خاطئ وملعون، يحمل بذرة دماره أينما كان. فالرواية - بالتعريف - رواية فرد (وإن طمحت لما هو أكثر)، وهذه رواية خليل الامام، ومن ثم فإننى أتساءل: أين يمكن أن نبحث عن سر هذا العطب أو التشويه؟

فى طفولة خليل حادثة يذكرها أكثر من مرة: مرة حين خرج مع ساندرا لقضاء بضعة أيام فى «الأراضى العالية»، وأعاده الخلاء فوق هضبة تحيط بها الجبال والغابات إلى ذكريات طفولته، فجاءت هذه الذكرى: «حسبونى أكثر من مرة فى عداد الأموات، كانت إحداها عندما استخدم الرجل الذى جاء لختانى أدوات ملوثة، فتورمت تلك القطعة من اللحم، وأسلمتنى لمرض كاد يقتلنى... ولعل انساناً أشار ببتر تلك القطعة انقاذاً لبقية الجسم من التسمم، لكن البادية لم يكن بها أطباء وجراحون يقومون بهذه المهمة، وعندما نجوت من الموت كانت تلك القطعة لا تزال فى مكانها، لم ينقذها إلا جهل الناس وغياب الأطباء...»، ومرة ثانية ترد إلى وعيه فى لحظة استبصار نافذ وهو يحلل مشاعر عجزه عن مقابلة حب سناء له بحب مماثل.. «ذلك العضو الذى كدت أفقده، وأفقد حياتى بسببه أثناء الختان على يد حلاق غشيم هو الشئ الوحيد الذى لا تملكه سناء، وبه وحده أعلن انتصارى، وأرضى سلالة الفحول الذين ينتحبون فى صدرى...».

وقد كان يمكن لمثل هذه الحادثة الطفلية ألا تكتسب أهمية كبيرة لولا أن هذا العطب يتجسد أساساً فى علاقته بالمرأة، أى فى تكوينه النفسى - الجنسى - من ناحية، ولنشأته فى مجتمع ذكورى مطلق، من ناحية ثانية. ولا شك فى أن تلك النشأة قد أدت لالتواء مشاعره نحو الجنس الآخر، وتمثل هذا الالتواء فى صور سلوكية عديدة، من أوضحها محاولة قهر هذا الجنس باختراقه للسيطرة عليه (وما أشبهه هنا بمصطفى سعيد بطل «موسم الهجرة...» الذى استقر فى وعيه أنه قادر على غزو الغرب بتلك القطعة من اللحم ذاتها!)، وهو يحدثنا عن هذا الالتواء أكثر من مرة كذلك، فهو يقول: «أعرف أننى سعيت إلى المرأة تلبية لاحتياج انسانى، ولكننى سعيت بنفسية تحمل ندوب الجراح القديمة التى تصيبنا بها مجتمعات القبائل الصحراوية التى جاءت تسكن المدن... وكانت هذه اللعبة التعويضية هى التى تسيطر على سلوكى...»، ويقول أيضاً: «إننى أحب الواحدة منهن وكأننى أكرهها وأحقد عليها، وأحملها وحدها مسؤولية الأرض المحروقة فى صدرى، وما عانيته من إحساسات العار والخجل بعد كل عملية استمناء، أو مضاجعة وهمية لنساء فوق الورق... هذه المشاعر التى تشبه علقاً يأكل الروح التى أفسدت علاقتى مع ليندا، وهى التى أرغمتنى هذه الليلة على أن أرفض صحبة ساندرا...» (ولسنا بحاجة لأن نضيف: وهى التى أفسدت علاقته مع سناء أيضاً).

أنت ترى أن صاحبنا لا ينقصه الاستبصار، لكن المسألة ليست استبصاراً قدر ما هى

تكوين نفسى لكى يتغير فلابد أن يتغير السياق الذى يحتويه، ويحدد له استجاباته وردود أفعاله: وقد رأينا أن السياق لم يكن كذلك، فات عليك شئ من وصف خليل لمدينته التى ينتمى إليها، والتى عاد ليعمل ويقيم فيها: مدينة تضن بمكان يسمح بأن يقضى فيه رجل وامرأة - قدما للمجتمع ما يطلبه منهما: الرباط الرسمى - لحظة ترويح قصيرة، مدينة «يرتعب قلبها البدوى عندما يأتى ذكر الأندية والمسارح والملاهى والحانات وقاعات الرقص ومدن الألعاب ومراجيح الأطفال ودكاكين الورد وجمعيات الرفق بالأطفال والأشجار والطيور»، أحرق أهلها أشجارهم واستبدلوها بأعمدة الأسمنت، ونحروا جمالهم واستبدلوها بحشرات حديدية «يركبها الواحد منهم وكأنه نبى تخلف عن عصره. وجاء يركب براقه كى يلحق هذا العصر...»، مسؤولوها حائرون بين قناعاتهم وأقنعتهم، السادة القدامى ما يزالون، وقد لحق بهم سادة جدد، وهم جميعاً «يحملون تناقضاتهم فوق أكتافهم ويمضون فى الحياة كأنهم شخصيات بيرانديللو التى تبحث عن مؤلف، يعملون سدنة لدى آلهة الأعراف والتقاليد والأخلاقيات، ويؤسسون - فى ذات الوقت - معبداً ديانته الكفر بهذه الآلهة...»، والجامعة ليست استثناءاً من هذا كله، وخليل يعرف يقيناً أن «البيئة الجامعية - رغم القشرة الحضارية - إنما هى مشدودة إلى أكثر تقاليد المجتمع تزمتاً...»، وقد رأينا كيف تحاصر الشائعات والمطاردات والمكائد شابة جميلة مستقلة مثل سناء، وكيف تعجز عن حماية نفسها دون اللجوء لذات الوسائل. أضف لذلك كله ضغط العائلة والقبيلة والموروث والسائد...الخ.

فكيف يمكن أن يجد خليل الامام خلاصه؟

إن أية نهاية أخرى تنتهى إليها هذه الثلاثية لن تكون سوى لون من الوعظ أو التبشير. أو تجميل الواقع القبيح. وكلها أشياء يضيق بها الفن الجميل الصادق.



هذا عمل محكم، من آيات إحكامه قلة عدد شخوصه (الشخوص الرئيسة فيها لا تبلغ العشرة) واستوائها وحسن تصويرها، حتى الشخوص التى لا تلعب أدواراً رئيسة فيها (دونالد، عدنان، أنار فى الجزء الأول - الحكيم والشاعر فى الجزء الثانى - محمود وشعبان وأنور فى الجزء الثالث) معتنى بتقديمها وإكسابها قدراً من التمايز. ويخيل إلى أن صاحب الثلاثية حاول أن يقدم فيها مكافئاً للذات الإنسانية «وطبوغرافيتها» كما يحددها الفرويديون: الجزء الأول يكافئ «إلهى» أو «الهو»: مستودع الرغبات الغرزية الباحثة عن الارتواء والتحقق وانتهاب أكبر قدر من اللذة (ولعل هذا يتمثل فيما يحفل به هذا الجزء من خمر ومخدر وجنس: سوى وجماعى وغير سوى، وسُكر وقصف ولهو ورغبات عدوانية وغواية...إلخ)، والثانى هو مكافئ «الأنا الأعلى» حيث الضوابط والكوابح والنواهى نابعة من الداخل، وقد تمثلت ما فى الخارج من قيم ومعايير (ونحن نقرأ فيه هذه الجملة الدالة: «انتهى شكل الدولة، وارتقى البشر إلى مستوى التعامل من خلال الذات العليا». فلا مجال هنا لعدوان أو أثرة أو خداع أو رغبة فى إيذاء الآخر أو سلب ما يملك، وثمة انسجام بين

الإنسان والطبيعة، وولع بالشعر والموسيقى والغناء، وتآلف مع ماء النبع وضوء القمر، لذا كان حتماً أن يتقوض هذا العالم حين يعرف آلات العدوان والدمار)، يبقى الثالث وهو يكافئ «الأنا» التى تعمل دائماً للتوفيق بين هذه وتلك، بين مبدأى اللذة والواقع، وعلى قدر نجاحها يتوقف حظ الفرد من السواء أو الاضطراب.

هذا تفسير أطرحه للمناقشة.

ولم تكن «ألف ليلة...» هى فقط الموضوع الذى اختار خليل أن يدرسه، لكنها هى «النص الثانى» أو «النص المضمر» فى هذا العمل، فهى لا تكاد تغيب عن قارئه أبداً: هى تكئة يتكئ عليها خليل لغواية النساء باتخاذ هيئة الشرقى الخارج من قلب الأسطورة، وهى سمة من سمات تفرده بإرث خاص، وهى ملجأه الذى يلوذ به إن خلا عالمه من النساء: حين قررت ليندا إخراجه من حياتها مضى إلى شهر زاد «سأقضى يومى كله بصحبتها، أراقبها وهى تواجه ملكاً مجنوناً يريد قتلها كل ليلة... سأعرف منها كيف استطاعت بقوة الخيال أن تنقذ عنقها، وتضمن النجاة لبنات جنسها، وتعيد قاتلاً يزهو بسفك دماء الصبايا بشراً مرة أخرى»، كذلك كان الأمر حين خلا عالمه من ساندرا، لم يجد سوى حضن شهر زاد: «لأصرف وقتى كله لها، ولأرافقها بأكثر مما رافقها شهريار فى لياليها، اننى أمنحها ليلى ونهارى، ولا أجلس مثله صامتاً وإنما أناقشها، وأحاول أن أعرف المعانى الخفية التى تخبئها وراء المعانى الظاهرة...».

ثم هى مرآة تنعكس على صفحتها أحاسيس الأبطال وأفكارهم: هذا خليل يغبط صاحبه «عدنان» على يقينه بانتصار الثورة فى الأرض العربية ذات يوم، بعد أن قضى فى جنوب لبنان شهوراً ثلاثة (يقول له عدنان: «لَمْ أعُدْ أرى النصر احتمالاً، وإنما حتمية تاريخية يصنعها رجال ونساء عشت معهم، ورأيتهم وهم يتزنرون بالنار ويؤسسون أسلوباً جديداً لإدارة الصراع...»)، ولأنه لا يملك مثل هذا اليقين فهو لا يستطيع أن يدفع عن نفسه الإحساس بالعبث، بل ويرى هذا العبث ينسحب على بحثه أيضاً: «ها هى البطاقات تمتلئ بالأزواج الذين ينتقمون من عشاق زوجاتهم بقطع أحاليل العشاق، والنساء اللاتى يستدرجن رجالاً إلى مضاجعهن ويقتلنهم بعد ليلة حب ومجون.. وغير ذلك من أحداث يختلط فيها العشق والجنس بالعنف والموت، فأجد دائرة العبث قد أحكمت حلقاتها...»، ثم ها هو فى طرابلس، ضائقاً بامرأته وحياته، يجفوه النوم، وترف فى سمائه الطيور السود، وتناديه كائنات البحر فيهرب إلى «ألف ليلة...»، ويحاول أن ينتقى من صفحاتها ما يلائمه، هنا والآن.. «سأبحث عن أكثر جوانبها رعباً...، سأبحث عن قضايا المسخ والتشويه والموت والانتحار.. لعلها تضئ شيئاً من محنتى...»، وهو لا يتم بحثه هذا، بتركه مفتوحاً، وينطلق إلى مدينة عقد المرجان. وما هذه الرحلة كلها بتفاصيلها وبنائها وشخوصها: الأميرة والحكيم والشاعر والمغنية، وطريقة روايتها، إلا رشفة عذبة من «ألف ليلة، يصوغها مثقف ممرورٌ هاربٌ من القرن العشرين. حتى سناء - النجمة المضيئة فى الجزء الأخير من الثلاثية -

هى من وحيها كذلك، وهى قد قرأت بحث خليل، ورأت شهر زاد فى الضوء الذى يتفق واحتياجاتها هى. تقول سناء: «توقفتُ عند تلك الصفحات التى تشرح فيها كيف أن شهريار بدأ مع بداية القصة كبيراً شامخاً له حضوره الطاغى، بينما بدأت شهرزاد صغيرة ضئيلة، تساق إلى عرس موتها، ثم سرعان ما صرنا نشاهد تبادل المواقع بينهما، إذ بدأت شهر زاد تكبر وتتسامق، بينما يتضاءل شهريار ويتلاشى...». هذا ما رأته سناء فى «ألف ليلة...».

ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن العمل كله استلهام جديد لألف ليلة، لا يعود لها كى يعيد صياغة هذه الحكاية أو تلك من حكاياتها، بل يقدم نصاً موازياً لها، لكنه ينتمى لعصرنا نحن، يحمل همومنا، ويحاول التعبير عنها.

وقارئ هذا العمل لابد أن تلفت نظره تلك اللغة الصافية الموحية التى كُتب بها، لغة لا عُجْمة فيها ولا التواء، لا رطانة ولا تبالغ، لا توليد ولا افتعال، لا إغرابَ ولا إسفاف، تمضى نحو ما تريده مباشرة دون إطناب كثير. تتألق فى كثير من صفحاتها - خاصة حين تصف عناصر الطبيعة فى مدينة الشمال الباردة أو مدينة الخيال الجميلة أو بحر طرابلس وجبلها الأخضر، أو تصور فيض العشق أو لظى الهجر - وتبلغ مستوى من النثر الفنى الخالص.

لهذا كله، فإن ثلاثية «سأهبك مدينة أخرى» تمثل إضافة ثرية لنهر الرواية العربية الذى يتدفق - هذه السنوات - بالخير والخصب، ويتقدم خليل الامام - عفواً: الدكتور خليل الامام - ليشغل مكانة بين أبطالها بجدارة وامتياز.

١٩٩١

علاء الديب فى «أطفال بلا دموع»:
بعض ما رآه وحكاه منير عبد الحميد

هذا كاتب لا يهوى الثرثرة أو التزيد. أعماله قليلة محكمة، أنْضجَت على مهل وصيغت باقتصاد، فبعد ربع قرن من صدور مجموعته الأولى «القاهرة، ١٩٦٤»، لم ينشر علاء الديب سوى مجموعة أخرى «صباح الجمعة ١٩٧٤»، ثم روايتين قصيرتين «زهر الليمون ١٩٨٧»، و «أطفال بلا دموع ١٩٨٩»، وفى تقديم هذه الأخيرة يرى الدكتور شكرى عياد أن موهبة الكاتب تجد فى الرواية القصيرة أنسب شكل لها.. «فهنا يتسع المجال أمامه للتأليف بين هذين العنصرين المتناقضين: العاطفى والساخر، ولا يكون فى الوقت نفسه مطالباً بنسج التفاصيل التى تغلف العالم القصصى فى الرواية الطويلة (فالتفاصيل عنده لا تكّون عالماً متكاملاً معقولاً بل تراكماً من اللحظات التى تفتقد المنطق فى كثير من الأحيان).

بعبارة أخرى: إن الكاتب يحيل إلى الخبرة المتراكمة لدى القارئ، لا بالفن القصصى وتطوره فقط، بل وبالحياة ذاتها التى يصدر عنها. إنه ينتقى - بعناية شديدة - «فرداً» يتحول - خلال عملية الإبداع ذاتها، وبفعلها - إلى «نموذج دال». هو فرد له تكوينه النفسى والعقلى، وتاريخه الشخصى المتفرد من ناحية، ثم هو تكثيف وتقطير وبلورة لكثير من الخصائص والسمات التى نشاركه فيها، نحن أبناء واقعه وزمانه من الناحية الثانية. هكذا كان فتحى فى «القاهرة» وعبد الخالق المسيرى فى «زهر الليمون»، وهكذا يتقدم إلينا منير عبد الحميد (أو الدكتور منير عبد الحميد فكار، كما يصر على كتابة اسمه كاملاً، حتى لا يختلط بغيره) استاذ الأدب العربى فى جامعة «المطل» بمدينة «دلوك»، خرج فى إعارة لا تنتهى إلى هذه المدينة الصحراوية التى يقول عنها إنها «وطنه الثانى»، خرج مع من خرج «حين بدأت طوابير النمل تفر خارجة، بعد أن نكشت أعشاشها وتصارعت - بما فيه الكفاية - على الفتات».

هو - فى زمن الرواية - يقضى أياماً من أجازته السنوية بين القاهرة والاسكندرية. هذه الأيام القليلة هى فرصتنا المتاحة للتعرف إليه، طبيعى أن تتعدد المستويات وتتوالى

الانتقالات حرة فى الزمان والمكان: طفولته فى «كفر شوق» (لاحظ الاسم)، بصعيد مصر، حبه الخائب فى أول شبابه بعد أن أنهى دراسته فى «دار العلوم»، حياته فى منفاه الاختيارى أو «وطنه الثانى»، زواجه وطلاقه، غرفة البنسيون التى يشغلها وسط المدينة، شوارع القاهرة ومقاهيها، شقة عشيقته فى الاسكندرية، عيادة الطبيب النفسى، فندق فاخر فى راس البر، .. ينتقل بنا الروائى فى حرية كاملة لا يحدها سوى المنطق الداخلى للبطل الوحيد، وهو يستدعى وجوهاً وأحداثاً وذكريات وأفكاراً ومشاعر. لكن هناك ذكرى واحدة تفرض نفسها بإلحاح وتواتر، مكانها قريته الصغيرة وزمانها طفولته البعيدة والمشهد هو هو مفتتح الرواية: «كوبرى عتيق من حديد وخشب فى آخر رصيف المحطة من الجهة القبلية، ذرات غبار متصاعد، ظلال شجرة عجوز تقاوم ضوء النهار المتكسر، أربعون عاماً يأتى المكان إلى رأسى. غامضاً حارقاً لا يكتمل. وللمحطة جانبان ناحية مهجورة والأخرى مطروقة».

ذلك عهد الأسطورة، اللحن المتردد وراء العمل كله: أسطورة الكنز: مغربى رحال يأتى من بعيد يحمل أعواداً من البخور هى التى تفتح الكنز، يدخل إليه من يشاء على أن يخرج قبل أن تنطفئ النار ويتلاشى دخان البخور، إذا لم يخرج زائر الكنز قبل ذلك، فإن الكنز ينغلق عليه، ولا يُفْتَح أبداً حتى يرقص أمام فتحته ديك بلدى ملون مذبوح، وعندما يفتح غالباً ما يكون الزائر قد أصبح جمجمة وكومة عظام!.

هذه الأسطورة هى معادل وجود البطل وما أصبح عليه: فى سبيل الحصول على الكنز خسر كل شئ، إنما هذا مبرر إلحاحها عليه (وعلينا أيضاً حتى لتبدو فى القراءة المتعجلة للعمل مبالغاً فيها لكثرة ترددها، وهى قد تكون كذلك، لكننا نلاحظ أنها فى كل مرة تضاف إليها تفاصيل جديدة أو تكتسب دلالة جديدة، من مفتتح العمل حتى الكابوس الأخير، وفيه يرى البطل الديك مذبوحاً يرقص فى نهر الشارع وراعه أن يرى فى المشهد أشلاء أطفال). لقد بدأ خروجه يلوح له بعد ٦٧، وأثناء حرب الاستنزاف حين ضربت طائرات العدو قرى الصعيد المفتوحة قال لنفسه إنه لن ينتظر موته وموت البلد الذى يعرفه، وهكذا.. «وبعد شهور من الضنى والسعى والاقتراض والاستعداد والجرى فى المكاتب والقنصليات وعلى أبواب الداخلية والسفارات... صليت لربى كثيراً، وكفرت بكل ما كنت أحلم من أحلام، وشحنت كتبى وأوراقى لكى تدفن فى «كفر شوق» وأنا أنتظر الختم الأخير على الورقة الأخيرة... سافرت وفى رأسى دوار، ولم أنظر بعدها خلفى».

وها هو الآن بعد أكثر من عشر سنوات من الإعارة لم يكتف خلالها بعمله الجامعى لكنه انطلق يكتب ويترجم ويعد، ويشق طريقه فى مجالات النشر والتوضيب والإعلان، أصبح داره دكانه ومعارفه زبائنه وانطلق يغرف من الكنز، تزوج وأنجب، وحين أصبحت مشاكله مع امرأته تهدد مشروعه الخاص طلقها، أخذت المرأة طفليه وتنازلت عن كل شئ آخر. تلك هى الورقة الضائعة التى تقض يقظته ومنامه، وتدفع به إلى تزييف الواقع والاستلقاء على

أريكة الطبيب النفسى للحصول على اطمئنان هو يعى أنه زائف، وأصبحت هذه المرأة الآن عدواً مبيناً وكابوساً مقيماً وإحساساً لا يبرح بعُقْمه وخوائه، أخذت انسانيته وخلته وحيداً فارغاً. «الإيدز أرحم من هذا الخواء.. ملعون هذا الخواء.. سراب خادع قاس ملعون.. لن تعرفه حتى أصف لك حياتى حتى تعرفنى...».

هو كذلك قد أصبح غنياً صاحب مال.. قدس الأقداس تلك الحقيقة الصغيرة الكبيرة المصفحة حيث النقود والشيكات والحجج والإيصالات والماكينة الحاسبة، «الرقم الحقيقى لنقودى، لثروتى، لا أعرفه أنا نفسى، لا أحب أن أعرفه.. ثروتى صارت شيئاً آخر مختلفاً عنى... نقودى هى التى تحصينى تتبعنى تثقلنى فى بعض الأحيان وأحياناً تجعلنى أطير فى الهواء، قاسية، مرعبة لها منطقها ولها قانون»

ويتساءل ويتساءل من أى رصيد يسحب.. وإلى أى رصيد يضيف!.



وللبطل علاقة بالكتابة، واهتمام خاص بالقصة والرواية، هو دكتور فى الأدب العربى، حصل على الدكتوراه برسالة عن أحمد أمين، لا زال يحبه ويخاف منه، يخشى أحكامه الكاشفة الخطرة، ويلوذ بذلك الجزء العملى الواقعى من تفكيره ويعيش عليه. موقفه من أحمد أمين نموذجى فى الدلالة على موقفه من قضية الكتابة: «ثمة كتابة وكتابة، والكتابة صارت بعيدة عنى، صارت الأبحاث والرسائل والمحاضرات والمقالات شيئاً آخر غير الكتابة التى أقصدها، صارت حساباً وتكتيكاً وتوظيف أوقات وأموال، صارت استثماراً جديداً، أما الكتابة القديمة فقد كانت مهجورة منذ سنين، من يقدر الآن على الطهارة التى تتطلبها الكتابة؟ طهارة تحتاج إلى وضوء وصلاة، وجلباب أبيض نظيف، وجسد مغسول وروح حرة، هى تحتاج إلى قدرة واحتشاد ويقين.. أين كل هذا منى الآن؟».

ثم يزيدنا إيضاحاً، كمن يقدم شرحاً مصوراً لما يفعل: ها هو يُعِد - لا يكتب - مقالاً عن منهج البحث التاريخى بين أحمد أمين والمستشرق آدم ميتز، جهز أدواته، خمسة أو ستة مراجع وكراسة محاضراته، ويكشف لنا سر الصنعة حتى أدق التفاصيل: أفكار من هنا وهناك، اهتمام خاص بالبداية والخاتمة، أما باقى الكلام فهو «مضغ لبان» أو «كلام ساكت» كما يقول أهل السودان، ليس مهماً أن تقول شيئاً جديداً أو لامعاً، ولكن المهم أن تقول كلاماً فخم المظهر، ليس فيه فكر عميق أو اقتراح بالتفكير، المهم أن تسير المقالة دون أن يعترض عليها كبير هنا أو صغير هناك..

لهذا لم يعد الدكتور منير عبد الحميد يكتفى بنشر مقالاته ودراساته فى مجلات مثل «الوطنى» و «حارس الحدود» وما إليها! وهو يعى - تمام الوعى - أنه يدفنها فى مقابر لامعة، بل أصبح - باعتباره استاذاً متنوراً للغة وصديقاً للجميع - مصب كل ما يُكْتَب فى

«وطنه الثانى» من شعر وقصص ومقالات، ينفذ وعيه الحاد إلى حقيقتها «يكتبون شعراً كأنهم يستمنون، ويصارعون معارك وهمية كى يرفعوا حجاباً مرفوعاً، ويتكالبون على تغطية عورات وفروج داعرة، ويتمسكون بإيقاع وهمى سخيف يقودهم إلى ضلال... ».

لكن فى أعمق أعماقه حنيناً إلى الكتابة - الأخرى، التى عرفها وهجرها، وفى حرز حريز بين أشيائه الخاصة ترقد أوراق يخفيها حتى عن نفسه، إنه يتمنى أن يكتب قصة رجب، راوية أسطورة الكنز والديك «هى قصة لم أكتبها ولن أكتبها لأنكم لا تستأهلونها، لو كتبتُها لتغير وجه الأدب العربى المعاصر... » وسر إعجابه برجب أنه كان حكاءً عظيماً وموهوباً، لا أحد يربط الجمل ببعضها مثله، ولا أحد يقدر على أن يدارى الموضوع الحقيقى بموضوع بديل يحل محله فى الظاهر، فيخفى ملامحه ويزيده اشتعالاً فى الذهن، وكانت حكاية الديك والكهف هى موضوعه الأساسى، بل هى الموضوع الوحيد الذى صنع حوله آلاف التنويعات وملايين الصور والنغمات.. «فى الأوراق قصته القديمة التى جعل لها عنواناً - مثل أى عنوان آخر - «أطفال بلا دموع». أطفال بلا دموع: حين كاد يود الحديث إلى طبيبه النفسى عن أطفاله لا يجد منه استجابة، كأنه كان يود أن يقول له إن تلك مشاكل اجتماعية تخرج عن اختصاصه. وبالتالى لم يستطع أن يحدثه عن صورة طفليه التى تطارده، «تامر ولمياء وقد أمسكا بقميصى، وهما يصرخان فى وجهى بلا صوت، كل ما فيهما طبيعى ما عدا عيونهما، فهى مليئة بدموع لا تنحدر، أمسك بوجهيهما، أهز الوجه، لا أسمع لهما صوتاً ولا الدموع تنهمر... ».

أطفال بلا دموع: بعد أن هجرته امرأته وأقام فى منفاه وحيداً، عرف بيته كثيرين كانوا يتحرجون من المجئ إلى بيت به أسرة. استلقى فى بيته المحبون والمجانين والقوادون وكاتبو التقارير والمرتزقة، أغلب المحبين طلبوا منه صورة معينة ليبحث عنها فى القاهرة، بوستر جديد لرسام إيطالى غُفل، صورة لفتى أجنبى يرتدى قبعة مستديرة، ووجهه أيضاً أحمر مستدير، وعينه اليمنى واسعة محمرة، تنزل منها دمعة ثابته.. «أعدهم بالبحث عنها وأقول لكننى أريد أن أحْضِر لكم من القاهرة صورة لأطفال بلا دموع، لكن لا أحد يحفل بما أقوله أو يفهم ما أعنيه... ».

أطفال بلا دموع: كيف يستطيع أن يأتى بهم، وهو يقول لنا بوضوح إنه قرف من الناس، واستبدل بهم من هو خير منهم: الموت والجنس والجنون والسندات والحصص والأسهم والشقق والأرض والودائع المغلقة ثم يستدرك فى ومضة تضئ ما قبلها: لكن فوق قلبى دمعة ثابتة!

أطفال بلا دموع - إذن - هى رواية الدكتور منير عبد الحميد، روايته بكل المعانى تصدر عنه وتتفتح من خلاله، وهو الجوهر الذى تلتقى عنده كل الأشعة، وتنعكس عنه وقد اكتسبت خصائصه وقد عرفنا أنه يعرف أسرار القص وحرفة الكتابة، ومن ثم وجب الحذر!..

قدم لنا كل شىء وكل انسان من خلال ذاته هو، الخَرِبة الخاوية، هو عاشق قوة المال كاره

البشر، أصبحت النقود روحه الجديدة، دمه الجديد يجرى بدل الدم الذى جَفَّ وفسد، وبعد أن أصابته لعنتها وتقطعت علاقاته الإنسانية الحقيقية، راح - متأخراً - يعيد التفكير فى معناها «فى قلبى فكرة فى نقودى التى كسبتها، آلاف تغطى حارة، أو تفرش محطة كفر شوق، أفكها وأدور بها فى حزام حول الأرض وتنفسى ضيق، وعيناى متحجرتان بالدموع...».

ولكى يتماسك لابد أن تبدو كل الشخصيات الأخرى مدانة: امرأته أو قطة مصر الجديدة كما يسميها، ثم زملاؤه ورفاقه الذين عرفهم هنا وهناك. كلهم يتقدمون إلينا من منظور واحد هو مدى ملاء متهم لمشروع الدكتور منير عبد الحميد فى كراهة البشر وعبادة قوة المال.

وحين انفتحت الحقيبة الكبيرة، وبدا كل ما فيها للعيون كان هذا تحصيل حاصل فقد رأينا كل شىء من قبل.

إنما عليك أن تتخلص من سحره الأسود، وأن تقرأ روايته قراءة جديدة، يبدو - فى ضوئها - هو المدان الوحيد.



أطفال بلا دموع، عمل روائى متقن ومحكم، منضغط ومنضبط، ثمرة ناضجة لكاتب أخلص فى عشق الكتابة الأخرى.. تقدم نموذجاً من أولئك الأكاديميين - الأوغاد الذين برزوا على سطح الواقع المصرى ثم تقدموا ليتسيدوا كل جوانب هذا الواقع منذ السبعينيات بوجه خاص، عشقوا قوة المال أو قوة السلطة فانخلعوا عن جذورهم، وتقطعت علاقاتهم الانسانية، وبقى بداخلهم خواء تصفر فيه الريح، فوق قلوبهم وفى عيونهم دموع ثابتة.

١٩٨٩

قراءة فى
أعمال جميل عطية:
من البطل اللصيق بالذات نحو عالم روائى فسيح

جميل عطية ابراهيم (١٩٣٧-) صديقى وابن جيلى، وواحد من العمد الأساسية التى حملت ما عرف - عن صواب أو خطأ - بأدب الستينيات. عرف الحياة فى إحدى قرى الجيزة التى سرعان ما أحاطها سياج القاهرة الممتدة شمالاً وجنوباً، تلتهم جانباً كبيراً من أخصب الأرض وأكثرها ثمراً، وتحوّل أنماط الحياة فيها. تخرج فى كلية التجارة بجامعة القاهرة أول الستينيات، خرج بعدها يعمل معلّماً فى مدينة مغربية صغيرة تطل على المحيط، (وتلك مادة روايته الأولى كما سيلى)، ثم عمل موظفاً بأجهزة الثقافة الرسمية زمناً، وعُرف عنه أنه - وهو فى ذلك أشبه بنجيب محفوظ - موظف منضبط، يلتزم مواعيد الحضور والانصراف، وسرعان ما أصبح من الكهنة الصغار العارفين بتأويل اللوائح والقوانين (ألا تراه يُصرّ دائماً على كتابة اسمه الثلاثى على أعماله؟)، وذلك حتى خروجه الثانى الكبير نهاية السبعينيات إلى مدينة سويسرية، حيث لا يزال يقيم ويعمل، يبدو مستقراً فى حياته الخاصة مع زوجته السويسرية، والعامة حيث يعمل مراسلاً لبعض الصحف والإذاعات العربية هنا وهناك.

لكن انشغاله الرئيسى هو انتاجه الأدبى، وقد أصبح له - خلال السنوات الخمس الأخيرة بوجه خاص - حضور واضح، ورغم منفاه الاختيارى الجميل، لم ينقطع أبداً عن القاهرة، فلا تكاد تنقضى بضعة شهور حتى نجده بيننا، يقضى سحابة اليوم فى مقهاه المعتاد وسط المدينة، يلقى أصدقاءه، مستمعاً ومتحدثاً يسأل وينقب و «يطقس»، وتمتد موائد الثرثرة حتى تطوف بكل ما حدث ويحدث فى السياسة والمجتمع والثقافة، ولا ينسى أن يتزود - قبل أن يعود - بأحدث الأعمال التى تتناول الواقع المصرى فى وجوهه المختلفة.

لقد عاش جميل تجربة جيله الذى تفتح وعيه على ما يحدث فى مصر بعد ١٩٥٢ (وهذا التاريخ ذاته هو عنوان روايته الأخيرة) ونضج على وهج الستينيات اللافح، اجتهد

فى أن يتفهم جَدَل الواقع، وأن يجد لنفسه مكاناً فيه، وسلك السبل المتاحة كلها كى يكتسب المعرفة والقدرة على الإبداع، قرأ واستمع للموسيقى وارتاد المعارض والمسارح، وعند هذا الجيل كانت ١٩٦٧ هى المطرقة الهائلة التى صكت الرؤوس، أطاحت بالثوابت وكشفت عن الخبئ كله، كانت هزيمة نظم ومؤسسات وأبنية وأفكار وقادة وأسلوب حياة. وفى العام التالى خرج الطلبة يتظاهرون، ويذكّرون سادة النظام بأمور كانوا قد نسوها: إن الناس يمكن أن تتظاهر مطالبة بالتغيير، وانطلق الرصاص إلى الصدور. فى ذات العام اجتمع عدد من الأدباء والقاصين والشعراء والرسامين فى مقهى «ريش» ليصدروا مجلة عرفت باسم «جاليرى ٦٨» وكان جميل عطية مديراً لتحريرها، ورغم أن عمله فى تلك المجلة كان أقرب للشؤون المالية، إلا أن اسمه ظل من الأسماء القليلة التى ثبتت على الأعداد الثمانية الصادرة على طول فترة ممتدة من مايو ٦٨ حتى فبراير ٧١ (كان المفروض أن تصدر شهرية، لكنها أصدرت أربعة أعداد فى ٦٨، وثلاثة فى ٦٩، وتوقفت طوال ٧٠، ثم أصدرت عدداً أخيراً فى ٧١).



وإننى أستأذن القارئ فى الوقوف لحظة عند تلك المجلة، فهى قد أثارت - حين صدورها - اهتماماً واسعاً بين الكتاب والمثقفين، داخل مصر وخارجها، وبدا أنها تمثل تجربة جديدة فى إصدار مجلة ثقافية خارج أطر أجهزة الثقافة الرسمية، التى كانت تتولى إصدار المجلات (وقت صدورها كانت مجلة «المجلة» ومجلة «الكاتب» - بوجه خاص - تصدران منتظمين وكانتا تنشران لمعظم الكتاب الذين أسهموا فى إصدار «٦٨» وتحريرها)، ورغم أنها لم تعتمد على تمويل من «جبهة رسمية» ما، إلا أنها لم تقطع كل الروابط بتلك الجهات، وظلت تعتمد على «صفحتى إعلان»، من دار «الكاتب العربى» التابعة لوزارة الثقافة.

ومراجعة الأعداد الثمانية التى صدرت من «٦٨» تفرض بعض الملاحظات:

أول ما يلفت النظر إصرار القائمين على تحريرها (ثمة أسماء أربعة هى التى بقيت من العدد الأول للأخير: ادوار الخراط، أحمد مرسى، إبرهيم منصور، جميل عطية، أضيفت إليها أسماء أخرى - لعدد أو أكثر - ثم رُفعت) على أن يؤكدوا أن المجلة «لا تصدر عن جماعة مغلقة على ذاتها، ولا تقتصر على كتاب بعينهم»، وهى ترحب بكل تجربة طليعية أو جديدة، ولا تشترط فى ذلك كله «وجهة نظر» ما، أو «موقفاً» بالذات، أو «مدرسة فنية أو فكرية محددة»، هذا ما دأبت المجلة على اثباته على غلافها الأخير من عددها الثانى إلى الثامن، ويبدو أن هذا الإصرار جاء رداً على افتتاحية العدد الأول (كتبها أحمد مرسى، وجاء فيها: «وبصدور العدد الأول من مجلة «٦٨» فى ظل الأحداث التاريخية والمصيرية التى تشهدها البلاد، لا يسع المجلة إلا أن تقطع على نفسها عهداً، بأن يكون لها شرف وضع لبنة متواضعة فى صرح الوطن الإشتراكى الديمقراطى الحر الجديد».)، ويتكرر هذا

الموقف فى أعداد تالية على نحو أو آخر (فى العدد السادس الخاص بالقصة المصرية المعاصرة تتحفظ «هيئة التحرير» فى تقديمها على الدراستين النقديتين المنشورتين به: «ففى هاتين الدراستين آراء لها قيمتها ووزنها... لكننا نود أن نؤكد أن مسؤولية هذه الآراء تقع على عاتقهما وحدهما... بل إن هيئة تحرير «٦٨» تؤمن بآراء وأحكام قد تتعارض تعارضاً بيناً وآراء الاستاذين ابراهيم فتحى وغالب هلسا وأحكامهما». أما ما نشره ادوار الخراط باسمه فى العدد الأخير فلعله يكون أخطر وأوضح ما نشرت المجلة فى هذا السياق، كتب الخراط عن تجربة «٦٨» كلها: «لم يكن ولا يمكن أن يكون لنا نبراس من عقيدة أياً كانت، ليست«٦٨» سيريالية، ولا وجودية ولا ماركسية - هذه كلها عقائد وسبل مطروقة ولعلها تكون قد أصبحت مسدودة... وأخطر مزلق يمكن أن تتردى فيه «٦٨» أن تضع لنفسها «بياناً» وأن تتخذ لنفسها «موقفاً»، وأن تصدر عن «عقيدة»... أتمنى لـ ٦٨ أن تكون ساحة مفتوحة، رحبة الهواء ومتلاطمة، وأن تنأى بنفسها عن «الالتزام» المتزمت بالعقائد والايديولوچيات، إلا التزامها بأخلاقية البحث عن جمال ما، هو جمال الحقيقة المروع، والصدق فى البحث...».

ذلك ما كتبه ادوار الخراط باسمه الصريح، وقد كان دائماً صاحب نفوذ كبير فى تحرير المجلة (ونحس حضوره فى كتابات أخرى باسم المجلة أو هيئة تحريرها)، ونشط إلى تزويدها بترجمات عن آلان روب جرييه وصمويل بيكيت وفرناندو آرابال وسواهم، ولا شك فى أن هذا الموقف الرافض لأى «بيان» أو «عقيدة» أو «التزام» والدعوة إلى التقيد فقط بالبحث عن «جمال الحقيقة المروع» كان أهم الأسباب فى تعثر «٦٨» ثم توقفها.

لم يكن لأحد فى ذلك الواقع الذى أعقب ٦٧: الأرض محتلة، والقوات المسلحة مُدَمرة مهزومة، والنظام مثخن بالجراح، ورئيسه لا ينشغل بشئ سوى إحكام القبضة فى الداخل، واحتواء أى شكل من أشكال المعارضة الجذرية أو المراجعة الجادة للواقع الذى أفرز الكارثة، ثم محاولة العمل على إنشاء قوات مسلحة قادرة على درء الهزيمة. أقول: لم يكن لأحد فى هذا الواقع أن يدعو الكتاب والمبدعين للتحلل من أى موقف أو «التزام» ما لم يكن هادفاً إلى شكل من أشكال هذا الاحتواء ذاته، موجه نحو فئة من أكثر الفئات تمرداً وقدرة على الرفض والمراجعة. والحقيقة أنه لا يمكن لأحد أن يتحدث عن ادوار الخراط - فى ذلك الحين بوجه خاص - دون الحديث عن علاقته الوثيقة، الدائمة والمفيدة، بجنرال الثقافة والإعلام يوسف السباعى. وقد كان أحد وجوه الخراط أنه من أذكى رجال السباعى العاملين على نسج الروابط والوشائج بينه وبين شباب الكتاب والمبدعين (وله فى ذلك وقائع كثيرة شهودها أحياء).

إنما فى هذا السياق فقط يمكن تفسير موقفه من ناحية، ونفوذه الكبير فى تحرير «٦٨» من الناحية الثانية، ويقتضينا الإنصاف أن نقول - على الفور - إن المجلة نشرت أعمالاً معارضة لهذا التوجه لإبراهيم فتحى وغالب هلسا بوجه خاص.

الملاحظة الثانية الهامة أن المجلة كانت معنية بالقصة القصيرة عناية قصوى وربما كان

السبب أن هذا الشكل كان أكثر الأشكال شيوعاً بين المبدعين آنذاك، وأعدادها تحمل أعمالاً لأهم قصاصى ذلك الجيل (ابراهيم أصلان ومحمد البساطى ويحيى الطاهر وعبد الحكيم قاسم وبهاء طاهر وسليمان فياض وحافظ رجب ومحمد مبروك وجميل عطية وسواهم). كما أصدرت عددين خاصين أحدهما عن القصة المصرية، ويضم الثانى «ملفاً خاصاً» عن ابراهيم أصلان، نشرت فيه خمساً من قصصه القصيرة وثلاث دراسات عن أعماله (صدرت مجموعته الأولى «بحيرة المساء» عقب صدور هذا العدد مباشرة فى ١٩٧١).

لكن ما يلفت النظر هنا احتفاء المجلة بنشر أعمال لكُتاب لم يُقَدّر لهم أن يواصلوا الطريق، أو لم يلعبوا أى دور فى تطوير هذا الفن وإثرائه، أو لا يعلم أحد عنهم شيئاً بعد. (والأمثلة كثيرة أشير منها إلى أسماء: ابراهيم عبد العاطى وأحمد البحيرى وعبد الله عبد الرازق وحسين على حسين ومحمد الشارخ وسواهم)، ولم يكن هذا الأمر قاصراً على القصة، بل ثمة حفاوة خاصة بكتاب بذواتهم (ولعل أبرز الأمثلة هنا أحمد مرسى الذى نشرت له المجلة «شعرا» وكتابات ورسوماً، كما نشرت مقالاً عن معرض له بقلم ادوار الخراط وخليل كلفت الذى نشرت له المجلة شعراً وقصة ودراسات!).

ويبدو لى أن هذا كان أمراً لا مهرب منه لمجلة يتم تحريرها - حرفياً - على مقهى «ريش»، حيث لا يمكنك أن تمنع أحداً من الجلوس والمشاركة، مجلة يتعدد المسؤولون عن تحريرها ويتبدلون، مجلة تعانى من مشاكل مالية وإدارية (من المؤكد أن يوسف السباعى قدم لها دعماً مالياً عن طريق الخراط)، وهى لهذا كله معرضة لضغوط قوية ومؤثرة كى لا تخرج عن سياق محدد سلفاً وكى تبقى داخله لا تتجاوزه، حتى إن استطاعت!.

هكذا تعثرت تجربة «جاليرى ٦٨» فتباعدت أعدادها ثم انفض سامرها، وقد ألقت ثمانية أحجار فى بحر الثقافة المصرية، المضطرب والمقهور، بعد ١٩٦٧.



أقفل هذا القوس، إذن، وأنهى هذه الجملة الاعتراضية الطويلة.. فى «جاليرى ٦٨» نشر جميل عطية عدداً من قصصه القصيرة التى ضمتها مجموعته - الوحيدة حتى الآن - والتى صدرت فى بغداد، ١٩٧٦، بعنوان «الحداد يليق بالاصدقاء».

وهى عندى مجموعة هامة، لعلها لا تقل أهمية عن بعض المجموعات التى أكدت تميز قصاصى هذا الجيل عن سابقيهم، أعنى مجموعات مثل، «بحيرة المساء، ٧١» لأصلان، و«الخطوبة، ٧٢» لبهاء طاهر، و «الدف والصندوق» ٧٤ ليحيى الطاهر، وربما أيضاً «أوراق شاب..» ٦٩ للغيطانى: وهى تضم أربع عشر قصة قصيرة، يقسمها الكاتب مجموعات داخلية: قبل الطوفان، الطوفان، واستمر الطوفان، ثم أقاصيص وتنويعات على ألحان سابقة، وربما لا يكون القارئ بحاجة لذكاء كثير كى يحدس ما هذا الطوفان، لن يكون سوى

ما حدث فى ٦٧ واستمر بعدها.

قبل الطوفان كان جميل معنياً بتقديم عالم يبدو خلوا من المعنى، لكن المعنى خَبئ فى داخله مثل الدرة داخل المحارة. عالم يبدو وقد تخلخلت أسسه المنطقية، لكن داخله منطقه الخاص، وكلا البطلين مجنون - عاقل لو صح هذا الوصف، وفى قلب ما يبدو هذيانات وهلاوس يختبئ الهم المرتبط بالواقع الموضوعى خارج الذات: أولهما مهموم بمسألة المرأة الفقيرة المريضة المرغمة على العمل كى تعيش وتعيل رضيعها الذى تتركه - مثل عصفور وحيد مهيض الجناح - لتؤدى عملها الشاق وتتقاضى قروشها القليلة (قصة المربع الدائرى)، وثانيهما مقهور لا يستطيع التعبير عما يراه خطأ فى العالم من حوله، وحين يحاول ممارسة هذا الحق يقع عليه القهر، ويرغم على الصمت وابتلاع المهانة، فلا يجد خلاصه إلا بأن يلقى «خطبته الهامة وسط قوارير الزيت» فهى وحدها التى يمكن أن تنصت إليه، والمسألة لا تقف عند قضيته الشخصية وحدها، بل تتسع لتشمل العالم كله: «المذياع يحمل إلىّ أنباء من داخل المقهى، مات ثلاثمائة من الجوع فى قرية بالهند، الطائرات ما زالت تقصف مدن فيتنام بالقنابل منذ ثلاثة أيام، خُطف الزعيم وهو يسير فى شوارع سان جرمان بباريس، أسراب البوم والخفافيش تصفق فى الطَرقات...».

ولم يكن عبثاً أن يهدى جميل قصته هذه «خطبة هامة وسط قوارير الزيت» إلى يوسف الشارونى وقصته «دفاع منتصف الليل» (مجموعة «العشاق الخمسة» ١٩٥٤)، فهذه الأخيرة تبدو الأصل البعيد، وهما معاً ينتميان لعالم فرانز كافكا دون سواه، فيهما هذا البطل البرئ المحاصر، يُحاط به دون أن يعرف لنفسه تهمة أو جريرة، يلوب فى شوارع المدينة، وأزقتها (نفس الدورات المحمومة التى يضيع فيها المساح أمام «القلعة» وروبرتسون، فى دهاليز «السفينة») وهو واثق أن ثمة من يتعقب خطاه، ويتربص به، وأنه يمكن أن يلقى أشد العقاب وليس من يأبه له أو يبالى بمصيره.

لكن الشارونى حين كتب قصته أواخر الأربعينات جاءت تأثراً مباشراً لقراءات كاتبها، دون أن تعنى شيئاً فى الواقع آنذاك، وكانت - على نحو من الأنحاء - تنويعاً مصرياً على لحن كافكاوى، أما حين كتب جميل قصته منتصف الستينيات فقد استطاع أن يربطها بهموم يطرحها الواقع أكثر مما فعل الشارونى بقصته، ولهذا كانت «خطبة هامة...» واحدة من أهم وأشهر قصص الستينيات.

فى «الطوفان» سبع قصص هى لُبّ المجموعة، والقصص لا تبدو منفصلة، بل هى مترابطة تدور حول منظومة من الشخصيات، تتردد فى معظمها بذات الملامح وإن تبادلوا الأدوار أحياناً. ثمة صديق ميت، وأرملته تسعى لزواج جديد، لكن هذا الغائب يفرض حضوره الثقيل على الأحياء، لا يلتقى اثنان منهم إلا ويشيران إليه أو يتحدثان عنه، بل إننا نستطيع أن نمضى أبعد، فنرى هذا الحضور يدفع بالأرملة والعشيقة إلى التقارب من خلال استرجاعه، ويبلغ تقاربهما منطقة محظورة. تحكى العشيقة: «وفجأة جذبت سروالها

إلى أسفل، ومددت يدى بين ساقيها، وكان شعرها غزيراً، وأحسست بالتقزز، وتأملتها برهة...»، والعشيقة أخت لأحد أبطال المنظومة، يحكى هو مرة، وتحكى هى أخرى، وتتردد فى المنظومة ملامح الشخصية اليسارية التى عرفت المعتقلات والسجون وخرجت منها قبل منتصف الستينيات. هذا أحدهم (قصة «أهداب المدينة») فى الثامنة والثلاثين، بلا أسرة ولا عمل ثابت، لا تزال كتفه تؤلمه من آثار المعتقل، ولا يزال يسأل نفسه وصاحبه: «هل حققنا شيئاً؟..»، على الضفة الأخرى يقف أولئك الذين صعدوا ويصعدون دون توقف، وهذا الوصف لواحد منهم ينطبق على باقيهم، «يعرف مواقع قدميه منذ عام ٥١، لا يعلن رأياً أو يتخذ موقفاً، يتقدم فى صمت فلا يلتفت إليه الحاقدون، ويحسبه المسؤولون سائراً فى ركابهم، خدم كافة الرجال، تبدلت الشعارات وظل هو يترقى..».

ويحكى لنا «مينا» - فى القصة التى تحمل اسمه - تفاصيل ما حدث بعد الخروج من المعتقل فى ٦٤: حين خرج قال لنفسه إن الفرصة قد حانت لتتجسد الأفكار فى المادة، ولكى تتدفق حياة أكثر وعياً، وتتفجر الطاقات الكامنة فى القلوب، ولكن الأيام مضت «رأيت خيرة الشباب وقد انقسموا شيعاً وطوائف، بعضهم لا يجد ما يسد الرمق، كلمته مصادرة وحياته فى خطر، وآخرون أخذوا يرفلون فى ثياب المجد، يصفقون لأقل بادرة، يردون التحية بأحسن منها، يُسَوِّدون الصفحات فى المديح، يدبجون الكلام ظاهره صواب وباطنه خواء... رأيت نفسى أقضى يومى على المقاهى، أتسكع فى الطرقات فى صحبة نساء موتورات ورجال مخمورين، وأدور على دور الصحف دون فائدة... رأيت الموت فى عيون الشباب وشممت رائحة العفن فى الكلمات، كانت الأكاذيب فظيعة...»، لهذا كله قرر مينا أن يعتزل المدينة والناس، وأن يوقف زمنه الخاص عند ٦٤ فلا يبرحها، وأن يقيم وحيداً فى بيت على جبل المقطم، وبعد عدة سنوات رأى حديقته وقد اخضرت وأزهرت، وتكاثر الدجاج والبط، وتذكر سفْر التكوين وقصة الخليقة وقال لنفسه: هذا حسن يا مينا، ومثلما حدث فى قصة الخليقة: جاءت المرأة لتخرجه من جنته، وقد عُلِّقت فى رقبته تهمة قتل الأب!.

مرة ثانية: ليس مينا وحده، فهذا فايز - الرسام الذى مات - يقول عنه صديقه إنه مات يوم قرر هجر السياسة. ويتحدث عن لوحاته الأخيرة: «كان يزهق روحه وهو يخطها، كنت أزوره فى مرسمه، فأجده فى حالة هوس، كان يقول لى: تأمل القاهرة وأقرأ الجبرتى وتحدث إلى الناس ثم قل لى: أين يقف؟..».

وحين تكتمل هذه المنظومة من القصص نكون قد ازددنا معرفة بأبطالها فايز وزينات ومنار والصديق الذى تتعدد أدواره. كلهم مشتبكون بواقع الستينيات. فاعلين أو ضحايا، بعضهم هرب فى الوقت المناسب وخرج للعمل فامتلك المال، ثم عاد أو لم يعد، والذين بقوا خانوا أو اعتزلوا أو ضاعوا، من ورائهم جميعاً جو عام، يبرع الكاتب فى نسج تفاصيله، خاصة جو قاهرة ما بعد ٦٧، يصفه أحد هؤلاء فى رسالة له: «القاهرة الآن فى نكسة، اليهود على حافة القناة، والعرب فى حالة انقسام دائم، وصديقك مازن ابو غزالة قد قتل،

وزحمة المواصلات فى الصيف خانقة، وأقوال اليهود سهام فى القلب، وعيون الناس مليئة بالانكسار، والحقائق غائبة، وفساتين الفتيات قصيرة، وحركات الطلبة فى العالم مجهضة، وكل شئ ينضح بالقرف، ولقمة العيش تقتل الكادحين والمدينة القديمة أصبحت مرتعاً لعبادة الأوثان، وليس بقائل: أنا الحق!..»، فى هذا المناخ العام تتحدد أحداث بعينها، فتشغل ليلة موت عبد الناصر إحدى القصص (قصة «كلمات رجل حزين» يقول بطلها: «كنا نظن أنه لن يموت، سوف يعيش ما امتدت بنا الحياة، كانت ثمانية عشر عاماً مرهقة..»)، ويشغل وصف القاهرة «يوم العشرين من سبتمبر» (٦٧) قصة أخرى.

فهل حدث فى ١٩٧٣ ما غير هذا الواقع؟

تجيب قصة «الأيقونة»، القصة الوحيدة فى القسم الثالث: البطل فى سيارة تُقل صحفيين وإعلاميين فى الطريق إلى سينا بعد ٧٣، إلى جانبه امرأة أجنبية يشتهيها لكن ذكرياته تأخذه بعيداً عنها إلى صديقه ميخائيل: المقاتل الذى استشهد بعد أن شارك فى إقامة المعابر، كان يقول إن سيناء انثى فى حاجة إلى إخصاب، ذهب ليخصبها ولم يعد، ترك وراءه أختاً ترد فى ذكريات الراوى، فيروح يحلم: «هى سوف تخلع السواد وتتزوج، وأحمل طفلاً بين يدى، وترضعه من ثدى صغير كالنبت الأخضر، وحفنة من الرمال فى حجرتنا بداخلها وردة حمراء عليها كلمة واحدة: العبور، وميخائيل الصغير، الصغير جداً، قطعة لحم هشة حمراء، يبكى بين يدى ويبتسم..».

لكن تلك نهاية زائفة، قد تليق بواحدة من ميلودرامات السينما المصرية، لأنها تفرغ التوتر، وتزيح الهم عن القلب وتخدر الحس بامتداد غير طبيعى، وهذا ما لا يريده الكاتب ولا يقصد إليه، هكذا: «أهمس فى أذنها: لنفترق، وحفنة الرمال سوف تبقى بجوارى، وميخائيل الصغير، قطعة اللحم الهشة، سوف تلده امرأة أخرى...».

لماذا؟ الجواب ذات العنوان الذى يحمله هذا القسم، «واستمر الطوفان»

القسم الرابع والأخير يضم ثلاث قصص، هى لوحات صغيرة، يلعب الحوار بين اثنين فيها أهم الأدوار، وتشى كلها بانقطاع العلاقة والعجز عن التفاهم، وتحسن انتفاء التفاصيل واستخدامها فى عناية واقتصاد.



عن عمد أطلتُ الوقوف عند هذه المجموعة، لأنها سقطت - أو كادت - من اهتمام الكُتاب والقراء بأعمال صاحبها، بعض السبب أنها طبعت فى بغداد، ولعل طبعتها قد نفذت قبل أن تبلغ أيدى الكثيرين، وعندى أنها مجموعة هامة بين أعمال صاحبها وجيله على السواء، وفيها تلك السمات الخاصة التى ستتضح فى أعماله التالية: الهم الجنسى الواضح، والدخول إلى مناطق معتمة فى التكوين النفسى - الجنسى للأبطال، وهذا التكوين العقلى

والشخصى الخاص بالقبطى المصرى (فى قصتى «مينا» و «الأيقونة») والمعرفة بأحياء المدينة (القاهرة) المختلفة خاصة أحياءها القديمة حيث المآذن والقباب والكنائس، وأخيراً هذا الاهتمام - الذى يبدو زائداً أحياناً - بمفردات الفن التشكيلى والموسيقى.



وبين قصص مجموعته، «الحداد يليق بالاصدقاء» يثبت جميل عطية الفصل الأول من روايته الأولى «أصيلا»، التى صدرت فى دمشق، ١٩٨٠.

وإذا كان صحيحاً أن الرواية الأولى تكون - فى العادة - وثيقة الصلة بحياة كاتبها، فإن «أصيلا» يمكن أن تكون لوناً من التسجيل الفنى لعامين قضاهما جميل فى تلك المدينة الصغيرة الجميلة (٦١ - ١٩٦٣)، حتى أبعد عنها حين اشتعلت حرب الحدود بين المغرب والجزائر، وأرسلت مصر قواتها لمناصرة الجزائر، فقطعت المغرب علاقاتها بمصر. وبطله - منذ الصفحة الأولى - ضَجِر من حياته فى تلك المدينة ضائق بها، تأخذه خواطره بعيداً إلى القاهرة حيث خطيبته التى مرضت فجأة، وأصبحت مهددة ببتر ساقها، حركته فى المدينة وسط أصدقاء مغاربة وصديقات اسبانيات (ونحن لا نعرف عنهم وعنهن سوى معلومات قليلة لا تكفى لخلق شخصيات مستديرة ومكتملة أسباب الحياة) فى الكازينو والشوارع وأمام المحيط. وقد اختار الكاتب أيسر الأشكال وأكثرها طواعية: الانتقال الحر فى لقطات مثل اللقطات الفيلمية، من شخص لآخر، ومن أصيلا للقاهرة، ويقسم عمله إلى فصول، دون ضرورة، فالرواية كلها حركة حرة لا تتقيد إلا بمنطقها الداخلى، المتماسك أحياناً، المخلخل معظم الأحيان.

وكلما تقدمت الحركة اتسعت «البانوراما»، ودخل إلى العمل أبطال جدد لكن الكاميرا تبقى دائرة حول الاستاذ عادل، أو قناع المؤلف، وشيئاً فشيئاً يتكشف لنا الوجه الخفى للمدينة التى يراها «هادئة هدوءاً لا مثيل له فى القاهرة» فيقول له صاحبه المغربى وهو يحاوره: «لا يغرنك هذا الهدوء، المدينة الآن تشتعل فى الداخل، هناك حيث قلب أصيلا، قلب المدينة الحقيقى، المواقد مشتعلة، الأطفال جوعى، المشاجرات بين الآباء والأمهات، وبين البائعين والمشترين بين من يتشوقون إلى كسرة خبز، أو قطعة من البطاطا لسد الرمق، ومن يكدسون النقود فى البنوك...».

غير أن الوجه الذى يتكشف لنا فى نهاية الرواية تتمثل أبرز ملامحه فى العهر والشذوذ والممارسات الجنسية المختلفة: ثمة آسيا العاهرة وما حدث لها مع الضابط العنين، ورُقية العاهرة أيضاً، وحكايتها مع الحسانى، (وإن كان لها سياق آخر، كما سيلى)، وهذا العجوز الأسبانى الأحدب ومغامراته النسائية الداعرة التى لا تنتهى، وهذا نموذج لحديثه إلى نفسه: «فى يوم ما يا أصيلا سوف تعرفين الحقيقة، وسوف يعرف هؤلاء الذين يسيرون فى كبرياء وصلف كم من نساء الأشراف ضاجعت...»، ولا يكتفى المؤلف، بل يروى لنا

بالتفصيل كيف تسعى امرأة تعمل لحسابه كى تقود له امرأة تاجر كبير فى المدينة!)، أضف لهذا كله-علاقة شاذة يرويها المؤلف فى مشاهد كثيرة بين رجل انجليزى ورفيقه المغربى، كأنما بالتصوير البطئ!.

لكن رقية كان لها ماضٍ آخر يتمثل فى علاقتها بالحسانى، وبالنضال المسلح من أجل تحقيق استقلال المغرب. من مستدعيات الحسانى ومستدعياتها ينبثق الماضى الذى صاغ حاضرهما وأوصلهما للفاجعة الأخيرة. فى مستدعيات الحسانى: «اشتركت معنا فى عمليات كثيرة، نقلت الأسلحة، خبأت المنشورات. قال له الزعيم: تزوجها يا حسانى»، لكن هذا كان مشغولاً بالرغبة فى السفر والتطلع للوظيفة الكبيرة. ثم استشهد الزعيم «قتله الخونة، الكلاب المدربة على النهش»، وسافر الحسانى ونسى المغرب وتغافل عن رقية، وضاع، وحين عاد بعد سنوات كثيرة وجدها بغياً. وها هى رقية تتذكر ذات الأحداث: «عندما انتهت الحرب قالوا عنى بطلة، وعرف الناس التى كانت تحمل القنابل والمنشورات وتجوس فى شمال المغرب، والآن أصبحت بغياً، يلهج الذكور بمفاتنها فى سهراتهم...».

النهاية التى ينتهيان إليها - وتنتهى بها الرواية كلها - تبدو مفتعلة مبررها إيجاد «حدث» ينهى تلك الحركة الحرة للكاميرا، فلماذا يغمد الحسانى الخنجر فى صدره، بين القبور، على مرأى من رقية؟، اننا لا نرى سبباً مقنعاً يدفعه لهذا الفعل العنيف، بل رأيناه وقد ألف حياته بين السكر والفراغ واجترار الذكريات.

هذه الذكريات هى التى تتكامل فى «أصيلا»، وهى تشير - على نحو من الأنحاء - إلى حقيقة تتردد فى الأدب المكتوب عن تجارب المغرب (والجزائر) بعد الاستقلال: الوصوليون والانتهازيون يستولون على كل ما ناضل الناس وحملوا السلاح من أجله، أما المجاهدون الحقيقيون الذين لا يقبلون بالتنازلات، فيتم إقصاؤهم ليضيعوا فى النسيان أو الخمر أو العهر أو اجترار الماضى. هكذا ضاع الحسانى وضاعت رقية.

بقية شخصيات الرواية مكتوبة بإيجاز، وثمة اختلال فى أهميتها النسبية، بمعنى أن شخصيات منها كانت بحاجة لمزيد من الإنضاج، وأخرى تقدم عنها الرواية تفاصيل مجانية كثيرة لا تضيف شيئاً. ويبدو لنا الاستاذ عادل، المعلم المصرى، وجه المؤلف، العارف بكل شئ، ثقيل الظل، لا يمل قول كلمات لا تعنى شيئاً مثل حكيم أعور، مشغولاً بالتفكير فى العلاقة بين الزمن والحركة، يقف أمام البحر متسائلاً عن معنى الديمومة عند برجسون، ولولا مستدعياته عن خطيبته فى القاهرة لزاد ثقلاً على ثقل.

فى «أنشودة للبساطة» يكتب الاستاذ يحيى حقى مُشَخِّصاً أمراض القصة القصيرة التى كان يكتبها هذا الجيل (المقالات مكتوبة ومنشورة فى ١٩٦٧) ومن بينها آفة الفقر اللغوى، بمعنى أنهم «لا يجدون للتعبير عن معنى له أكثر من صورة وبالتالى أكثر من لفظ.. إلا لفظاً واحداً لا يتغير، يستخدمونه فى جميع المواضيع حتى أنه يتكرر فى القصة

الواحدة أكثر من عشرين مرة: ودلف إلى الباب، دلف إلى الفراش، دلف صباحاً، ودلف مساءً، دلف وهو متعب، دلف وهو نشيط...»، ويكتب - فى مكان آخر - أنه ظل يقرأ هذه الكلمة فى أعمال عدد من الكتاب حتى أحسّ بأنه يقول لنفسه بعدها: «وها أنا أدلف إلى فراشى!..».

وقد أحصيت عشر مرات يستخدم فيها جميل عطية دلف ويدلف فى الصفحات الأولى فقط من «أصيلا»، ثم ضجرت فلم أواصل الإحصاء!.



قلت إن جميل عطية قد أصبح له حضور واضح فى الواقع الأدبى المصرى رغم منفاه الاختيارى فى سويسرا، ولعل هذا القول مرده رواياته الثلاث التى نشرها خلال السنوات الخمس الأخيرة، «البحر ليس بملآن، ١٩٨٥» و «النزول إلى البحر» ذات السنة، ثم «١٩٥٢» فى يوليو/ تموز ١٩٩٠. والروايات الثلاث منشورة فى القاهرة.

ولعل الأولى منها أقرب إلى «أصيلا» منها إلى العملين الأخيرين. وربما كان مبعث هذا الحكم عندى أنها روايته الوحيدة المكتوبة بضمير المتكلم، وتدور فى - معظمها- حول خبرته الشخصية فى مدن الغرب، مع صاحبته الغربية، وأننى أرى وجه الكاتب فيها يخايلنى دائماً، وراء قناع الراوى، حتى فى ملامحه الفيزيقية (يكتب جميل على لسان راويه: «أننى أسمر البشرة، وسيم الوجه، زائغ العينين، قصير القامة، غير أننى قليلا ما أتبين أننى قصير القامة، وأرقب فارعات القوام فى شراهة...») ثم هو راوٍ «مثقف»، واعٍ بوعيه، قادر على تحليل مشاعره، والنظر فى أفكاره واقتناعاته، وروايته مزيج متماسك من ذكريات الطفولة والصبا فى الحى القديم، وحاضره المعيش مع صاحبته السويسرية فى مدينة «بازل». ذكريات الطفولة والصبا فى حوارى «مصر القديمة» إلى جوار الكنائس وجامع عمرو معاً، وهى ذكريات - فى مجملها - داعية للإحباط والأسى، فهو يذكر موت صديقة صباه بالسل، ومرض صديقه مرضاً معدياً حتى منعته أمه من رؤيته، هو ذاته لم ينج من المرض: «وأنا الصبى البكرى فى العائلة أولد عليلاً، وتبيع أمى قطعة حلى واتداوى حتى أعود قادراً على المشى، وقد تعافيت، وأصبحت كثير الثرثرة، ضعيف الذراعين، قصير القامة...».

وتختلط ذكريات الفرد بذكريات الوطن: «وتنتهى حرب ٥٦ فجأة كما بدأت...، وتملأ الأساطير السماء، فقد خرجت مصر منتصرة، وعصر المعجزات باقٍ إلى الأبد، فالحق فوق القوة، وهزم أبناء الفلاحين الحفاة الجوعى ثلاث دول...»، وقبل ٥٦ كانت ذكريات ٤٨: «كانت الحكايات تدور فى المدرسة حول الفالوجا والضبع الأسود وبطولات أخرى، والحكومة تجمع سيارات النقل من الجراجات، فنقترب من سائقى السيارات ونحذرهم، بينما نهتف فى الطرقات بفلسطين ونحلم بالبطولة» من ٤٨ إلى ٥٦ إلى ٦٧ وما بعدها يصوغ الراوى رؤيته:

«عقلى مشدود إلى أيام طفولتي وشبابى، وصوت ناصر، وهو يهدر كالمحيط فى عقول العامة، ويهدر فى داخلى أنا أيضاً، ويصيبنى بالزهو والخوف، أراه وهو يتحدث فى الميادين إلى العامة، ويخطب فيهم وتحملنى أحلامى بعيداً معه فوق بساط من الكلمات الدافئة..، ويملأ رجال الأمن الطرقات، يتخفون فى النواصى، ويصعدون إلى الباصات الحكومية، ويتحدثون إلى العامة، ويأخذونهم إلى الجحيم فأحس بالخوف.».

ويقول لنا الراوى إن من أعاجيب مصر أنه هو - الفتى الجائع إلى الطعام فى طفولته، ابن العائلة المطحونة فى دوامة الاحتياجات الصغيرة - قد تحصل على متعة السفر، ومتع أخرى: سافر أولاً إلى المغرب حيث عمل معلماً (رواية أصيلا) ثم أسبانيا حيث تعرف على صاحبته السويسرية للمرة الأولى: «اشبيلية، قرطبة، غرناطة، قصر الحمراء، حدائق الخيرالدا، موسيقى دى فايا، عيون المها، استدارة الأرداف، حلاوة اللغة الأسبانية، وأتت إلى مائدتى وجلست...»، وذات صيف دعته إلى مدينتها، «بازل».. المدينة التى حُفر اسمها فى ذاكرة العرب بحروف من الكراهية، «والكازينو الذى عَقَد فيه اليهود الأوائل اجتماعهم لا يزيد عن كونه مطعماً وباراً وقاعة صغيرة للحفلات الموسيقية..»، وها هو الآن - بعد عشرين سنة من اللقاء الأول، وبعد آلاف الأميال التى قطعها بالسيارات والطيارات - يقيم مع صاحبته فى بازل، يشرب القهوة بالكريمة، ويدخن، ويثرثر بالألمانية.

وطبيعى أنه يحس نحو بازل احساساً متناقضاً، هو الذى يقول فى مستدعياته بوضوح إن فلسطين هى القضية والحلم، وقد رأى نفسه ذات ليلة - فى أحد كوابيسه - وحيداً فى الضفة الشرقية يطارد دبابة اسرائيلية بالحجارة، فقد متعة الحلم فى الحلم حين قال لنفسه إن هذا ليس سوى حلم يقظة وقد أصبحت الأحلام نزهته الصباحية.

وتنتهى، «والبحر ليس بملآن» على رؤية مسرفة فى التشاؤم: الراوى مولع بدراسة الفن البدائى والقبائل الأفريقية، وهو جالس فى مقهاه فى بازل قال له رجل عجوز: ماذا تقرأ؟ عصور ما قبل التاريخ؟ ثم أضاف: الحياة الحقيقية قبل الميلاد، وما نعيشه هو الحلم، وما هى إلا سنوات قلائل ونفيق من الحلم ونعود إلى السيرة الأولى...».

ولا أحد يفرض على الروائى رؤياه، أو على العمل رؤية من خارجه، وهذه الرؤية هنا طبيعية تماماً: زمن الهزيمة الشاملة والثورة المحاصرة فى كل مكان، وما دام الراوى يرى نفسه، قطعة حجرية من مدينته، عليها نقوش فرعونية وقبطية وإسلامية، ويرى أن فلسطين هى القضية والحلم، ويرى أنه كلما صمت شهريار هَبّ شهريار جديد يختلق الحكايات ويفتن القوم بالبطولات والفتوحات والفحولة الوهمية، فمن الطبيعى أن يصل لرؤياه تلك، خاصة وهو يحمل مرارات الماضى وإحباطاته على مستوى الفرد والوطن جميعاً.

تلك السبيكة المتماسكة من الذكريات فى مصر (الماضى) والواقع المعيش فى الغرب (الحاضر) تعيبها أوشابُ قليلة لم تنصهر فى ذوبها وبقيت عالقة وناتئة: ذلك الوله الشبق بالنساء، والسعى إلى التحكك بهن، والتعلق بأذيالهن: عنايات، ودوريت والمرأة

الأمريكية، والأستاذة التى تدرس عصور ما قبل التاريخ، وهذا الحديث الطويل عن المضيفات (ويكشف الراوى عن ولع بلون خاص من النساء فهو يرى أن هاته المضيفات فراشات، أنغام طائرة، لكنهن لسن بنسوة على الإطلاق «أرى النسوة وأغوص بعيداً وترن فى أذنى كلمة خراط البنات التى تطلقها أمى على النسوة ذوات السيقان الممتلئة والصدور البارزة...») ولست أدرى هل ينتمى هذا المشهد الفظ والبذئ إلى هذا السياق أم إلى سياق سواه، وهو الذى يتوقف فيه الراوى ليتأمل فتحة جاموسة تتبول أمامه ثم يقول لنفسه متفلسفاً: «أن أعضاء الذكورة أشد فتنة من أعضاء التأنيث عند كافة الحيوانات الثديية. فمن المؤكد أن ذلك التجويف المظلم ليس جميلاً».

ومن المؤكد عندى أن هذا المشهد كله ليس جميلاً، وأنه بذاءة مجانية كاملة!.

النتوء الثانى يتمثل فى أفكار الراوى وآرائه حول قضايا الفن، والقبائل القديمة، وعصور ما قبل التاريخ، هى تنتمى - مباشرة وبوضوح - للكاتب، لا للراوى، بمعنى أنها لو نقصت فلن تقل معرفتنا به، ولو زادت فلن تضيف شيئاً لتلك المعرفة.

على مستوى آخر من مستويات القراءة، فلعل هذه الرواية القصيرة (أقل من مائة صفحة) أن تشى بالجهد الكبير الذى بذله أفراد من هذا الجيل نشأوا فى ظل الفقر، أو أدنى درجات السلم، لكنهم عملوا - بكل السبل المتاحة - على اكتساب المعرفة والخبرة كى يصبحوا شيئاً بين الكتاب والمبدعين.



فى الروايتين الأخيرتين، «النزول إلى البحر»، «١٩٥٢» ينأى جميل عطية عن سيرته الذاتية، ولا تعود خبرات حياته هى معينه الأول، بل يتقدم من الذات نحو الموضوع، من كتابة نص حول بطل ملتصق به، نحو خلق عالم روائى كامل له أبطاله، بخبراتهم وتكويناتهم الخاصة والمنفردة، ويحاول الروائى بعث الحياة فى شخوصه، فينجح ويفشل، ومن ثم يكتسب بعضها حق الوجود حراً متكاملاً نابضاً، ويبقى بعضها الآخر هياكل جوفاء أو أبنية فكرية جافة أو حدوداً تفرضها معادلات شكلية فى البناء الروائى.



وسط المقابر المليئة بالحياة والأحياء، الغائرة فى حضن الجبل على حافة المدينة، وفى فجر يوم جديد، سأل الدكتور صابر زميله ونقيضه الدكتور عزمى: هل نزلت البحر؟ فأجابه زميله الغافل عما يعنى: نزلته كثيراً يا دكتور، أنا من أبناء الاسكندرية قال صابر، وهو يشير بيده: «أقصد هذا البحر. البحر الممتد أمامنا، بحر المقابر، هذا هو البحر الحقيقى. الجحيم. فقراء. جوعى. لصوص. أثرياء. تجار. عاهرات. شواذ. مخدرات. عالم غريب

ومجنون وملئ بالناس الطيبين».

هذا هو العالم الذى يحاول جميل عطية أن ينزل بنا إليه، ويكشف لنا عن بعض ما يدور فيه، فى فصول صغيرة متتابعة، يقدم لنا عدداً هائلاً من الشخصيات، ربما أكثر من طاقة الرواية (١٦٣ ص)، لذا سنفرغ منها ونجد أن بعض شخصياتها كنا بحاجة لأن نعرفه مزيداً من المعرفة، لأنها تلعب أدواراً أكثر أهمية من غيرها الذى حُظى من الكاتب بعناية وتفصيل، بعبارة أخرى: ثمة لون من اختلال النسب بين أهمية الشخصيات فى عالم الرواية من ناحية وقدر ما نعرفه عنها من الناحية الأخرى.

ونحن نرى الشخصيات الرئيسة فى حاضرها وماضيها معاً، وقد اتبع الروائى تكنيكاً يتمثل فى الكشف التدريجى عن ماضى الشخصيات وسط أحداث حاضرها، ونظراً لكثرة الشخصيات تتباعد المستدعيات المتعلقة بماضيها، وعليك - بعد أن تفرغ من الرواية - أن تعيد ترتيب الأحداث والمستدعيات كى تتكامل الشخصيات فى حاضرها وماضيها جميعاً. (بل أن أحد الأبطال الرئيسيين فى الرواية - لعله بطلها الأول - لا تكتمل معرفتنا به إلا بعد موته وفى الصفحات الأخيرة من الرواية).

إذا قمت بهذا العمل، المرهق والممتع معاً، رأيت النزول إلى البحر رواية معنية بالواقع المصرى وتحولاته بعد ١٩٥٢، مرة أخرى هى تجربة الجيل الذى تفتح وعيه على ما حدث فى تلك السنوات، وعاش - فى صميم وجوده - صعود نظام يوليو وجموده ثم بدء انكساره، وتلتحم الأحداث العامة والخاصة على نحو فريد وإن كان لا يخلو من قَسْر واعتساف. فى خواطر «لواحظ» عن «سيد» وعلاقتها به نموذج لهذا الالتحام: «قضى حياته عبثاً فى كلية التجارة، نصحته بدراسة الموسيقى، لكنه انشغل بالعمل النقابى والاتحاد الاشتراكى، ضل طريقه وزاد شروده وهذيانه: حرب ٥٦ هى ذروة انتصارات الثورة، وذروة علاقتنا سوياً وقد توجها بدخوله بى.. بينما ملاحقة المثقفين انتكاسة مثل هزيمة ٦٧ ومثل زواجى من حمزة بك، طلاقى يماثل فى روعته حرب أكتوبر، وزيارة القدس المشؤومة هى الستار الذى أسدل على الثورة، وعلى لواحظ وسيد والحاضر والمستقبل».

كذلك كان الأمر بالنسبة للقطب الثانى (ربما الأول) فى هذا العالم الدكتور صابر: ابن عائلة غنية يتعلق عملها بالفراشة والمقابر، حين تخرج من كلية الطب لم يكن هناك أطباء فى المنطقة. لكنه أدار ظهره لأهله «افتتح عيادة على النيل، وبرع فى عمليات الإجهاض ومداواة البنات وإعادة عفتهن، وكون ثروة هائلة، ودرس وتفوق وتزوج من علوية هانم وأصبح استاذاً، وبعد موت عبد الناصر يهجر زوجته الدكتورة علوية، ويغلق عيادته على النيل ويعود إلى المدافن، ويعلن زواجه من صفية صاحبة مشاغل التطريز، يتوج نزوله إلى البحر بزواجه من صفية، ابنة المقابر».

صفية ابنة المقابر حقاً - لكنها خاضت رحلة صعبة قبل أن تصبح جديرة بالدكتور صابر

الذى اعتدى عليها فى عيادته وهى لا تزال صبية، فعبرت حاجز الخوف «وأضحت شابة عنيدة عرفت أن قوتها ليست فى انوثتها ولكن فى قوة شكيمتها فخرجت للعمل فى المشاغل والبيوت حتى صادفتها السيدة الأجنبية فعلمتها اللغة الفرنسية قراءة ومخاطبة وكتابة...»، وانفتحت أمامها أبواب الحياة الموصدة وتزوجت من صابر وهى تعلم أنه منذور للموت.

العلاقة بين صابر وصفية توازيها العلاقة بين سيد ولواحظ: عرفها فى الجامعة، هو طالب فقير يعمل فى كاراج ويمارس العمل النقابى ويسكن السل فى صدره وحب الموسيقى فى روحه، ولواحظ ابنة عائلة مترفة، تلعب الاسكواش فى ملاعب الجامعة، ويعرفان معاً تنظيمات اليسار فى الخمسينيات وعندما تلاحَق لواحظ تهرب إلى المقابر حيث تمضى مع سيد وعائلته أياماً قبل أن تمضى سنوات فى المعتقل. فى ذروة علاقتهما اصطحبته إلى شقة صاحبة لها فى الزمالك حيث دخل بها، كما تقول، ولا يعرف سيد لماذا لم يتزوجها، ولا لماذا كانت علاقتهما الجسدية نزوة لم تتكرر!.

خاض سيد تجربة العمل النقابى والسياسى، داخل إطار الاتحاد الاشتراكى فى الستينيات: «وفى احتفال سياسى للعمال كنت مسؤولاً عن الحفل.. أهرول، أرد على التليفونات، أتلقى التعليمات، أجرى وراء الوزير، ونائب الوزير، ووكلاء الوزارة والعسكر ورجال الصحافة، أناولهم الشكاوى والالتماسات أقودهم إلى دورات المياه وأعود بهم إلى المنصة..»، ليس هذا فقط ما كان يعمله، بل إنه كان أيضاً، يجمع تقارير الرأى العام والنكات للقيادة السياسية «كان ينقل فى عمله بالاتحاد الاشتراكى مشاكل الشعب وآلامه وأحلامه - وتلك القضايا الصغيرة التى تؤرقه ويضعها أمام القيادة السياسية...».

بعبارة قصيرة، كان واحداً ممن استناموا لأوهام الستينيات: وَهْم أن الاشتراكية يمكن أن تتحقق على أيدى المعادين للاشتراكية، وهم الأجنحة المتصارعة فى قمة السلطة ووجوب دعم بعضها ضد الآخر، وَهْم أن الشعب يمكن أن يمارس دوره من خلال الموظفين والأجهزة والتقارير، وهم أن «تحالف قوى الشعب العامل»، يمكن أن يؤدى لشئ غير قيادة هذا التحالف وتطويعه لصالح الأقوى والأكثر مالاً ونفوذاً. وها هو - على فراش المرض وقد بُترت ساقه، فى حادثة قطار - يعترف بأنه قد أمضى عمره واهماً «فلا أبناء الشعب المطحون بثوريين، ولا العمال حريصون على مصالحهم...».

ولأنه لم يكن خائناً، ولم يتعلم كيف يكون انتهازياً فقد انتهى بعد ٦٧ ثم موت جمال عبد الناصر إلى ما هو عليه الآن: استقال من كل التنظيمات والنقابات والاتحادات والاتحاد الاشتراكى وخرج إلى التقاعد وقطع علاقاته بالجميع فى محاولة للفهم لكنه لم يفهم..، وما زال يطرح على نفسه وعلينا ذات الأسئلة: لماذا تسكن الناس فى المقابر بعد ثلاثين عاماً من الثورة؟ «هل فى الأمر لغزُ أبدى عَصّيُ على الفهم، وأن المصريين لا مستقبل لهم، ويعيشون فى لحظة آنية مستمرة لا تفارقهم بأتراحها وأفراحها، لحظة لا نهاية لها، لحظة كالملاءة الواسعة سعة الأفق تلفهم وهم تحتها يتحدثون عن الأجداد، والتراث، ويتكاثرون ويموتون

كديدان الأرض؟ ».

فى مواجهة تلك التساؤلات، وكجواب عنها يتقدم الدكتور صابر: بعد أن تعلم وبلغ أقصى درجات المعرفة المتاحة، أدار ظهره للعيادة الفاخرة وانفصل عن زوجته استاذة الفلسفة ونزل إلى البحر: عاش وسط أهله الفقراء، يداوى أمراضهم ويستمع لشكاياتهم ويولّد نساءهم بل ويمضى فى ذلك الاتجاه حتى يبلغ دعوى عريضة لا يستطيع أن يقيم عليها الدليل: فى شكه فى جدوى الهجوم على السرطان بالجراحة.. «الأطباء يستمعون إليه ولا يفهمون مقصده تماماً يقول لهم: علينا مداواة هذا المرض بذات الوسائل التى اتبعها القدماء، بالأعشاب والمسكنات، والوصفات البلدية. قال له كبير الأطباء ساخراً: «يبدو يا دكتور انك تغيرت كثيراً منذ عيادة المدافن.. قال له الدكتور صابر وهو مهموم بآلام المرضى: نعم يا دكتور تعلمت أشياء كثيرة منهم، تعلمت أن لبن الماعز يشفى، وأن الجراحة هى قلة الحيلة».

ألا يبدو الدكتور صابر هنا أكثر تخلفاً من سَلَفه القديم الدكتور اسماعيل بطل «قنديل ام هاشم، ١٩٤٣»؟ هذا الأخير لم يفكر فى التخلى عن العلم أو طرح أساليبه ومناهجه أو إنكار قيمته لكنه أضاف إليها شيئاً. بكلمات يحيى حقى: «استمسك من علمه بروحه وأساسه وترك المبالغة فى الآلات والوسائل اعتمد على الله ثم على علمه ويديه، فبارك الله فى علمه ويديه» كانت مشكلته ذات طابع حضارى (المزاوجة بين الإيمان والعلم، واقرأ أيضاً: الشرق والغرب) أما مشكلة صابر فهى ذات طابع اجتماعى - طبقى، رغم ذلك فهو يمضى إلى الحد الذى يكاد أن ينسف فيه قضيته تماماً.

لكن هذا المدى الذي يمضى إليه ليس سوى وجه من وجوه المبالغة فى تصويره. بعد موته الفاجع وغير المبرر (لم يجد الروائى تبريراً لموته، وهو فى أوج عطائه، وتحقق قدراته الصحية والعقلية سوى مبرر وراثى غامض «مات اخوته الذكور فى هذه السن، فى فراشهم بدون شكوى) يتردد وصفه بأنه «ابن موت» هذا التعبير العامى يُتَرْجم إلى صياغة تجعله - بتعبير تشيكوف - «أكبر من الحياة»، ولعل هذا يتمثل فى المبالغة فى تصوير ما كان عليه قبل أن يقرر النزول إلى البحر مرة ثانية وفى تحققه، الكامل، فى كل ما فعل ويفعل سواء وهو خارج البحر، أو وهو يخوض عبابه.

هذا الموت غير المبرر، كان مبرر الروائى لكتابة أجمل مشاهد روايته على الإطلاق، أعنى مشهد توديع الدكتور صابر إلى مقره الأخير (ص ١٤٧ وما بعدها) وقد أفاد فيه من «الفولكلور» المصرى المتعلق برفض الميت أن يدفن قبل تحقيق رغبته الأخيرة. وهذا ما فعله الدكتور صابر، وهو درسه الأخير، الخوض فى البحر إلى النهاية. دون رغبة فى الخروج منه، والغوص فى مياهه دون وجل، وهذا فقط ما يهب المعنى لحياة بلا معنى، وهو الجواب عن كل الأسئلة المعذبة التى يطرحها سيد على نفسه وعلينا.

هذان الموقفان ليسا كل المواقف المتاحة أو الممكنة، والروائى حريص على أن «يمسح»

الواقع وأن يجعل من عمله «ثبتاً» بالمواقف المحتملة تجاهه - هكذا يتقدم الدكتور عزمى وجلفدان هانم من ناحية. والدكتور صادق من الناحية الأخرى: فى البداية نرى الدكتور عزمى خفيف الرأس ضحية عبث العابثين الشُطّار يضطرب لحادثة صغيرة من حوادث العمل، فيهرع إلى صابر، ويقضى ليلة معه فى عيادته وسط المقابر، يكون من نصيبه فيها أن يعين امرأة على ولادة طفلها فتسميه باسمه، ويكون من نصيبه فجر اليوم التالى أن يلتقى بجلفدان هانم الشابة الجميلة المتعلمة الأنيقة حفيدة الباشا التى تأتى لرعاية مدفنه الكبير مرة أو مرتين كل سنة، وما أسرع ما تحمله فى سيارتها إلى المدينة، وما أسرع ما تدعوه لقهوة الصباح فى قصرها، باختصار: ما أسرع ما يقع فى هواها، ويقرر اتخاذها زوجة له، وهذا ما يفعله تماماً بعد موت صابر، وبعد أن قضى أسابيع قليلة يشرف فيها على عيادته وسط المقابر «إذا كانت الحياة خالية من المعنى فليجعل لها معنى بالزواج من جلفدان هانم وافتتاح عيادة فاخرة على كورنيش الاسكندرية».

والحقيقة أن موقفه من ثورة يوليو: ممارساتها، وشعاراتها، واضح من البداية فحين ضاق بالعابثين والشطار صَبَ جام غضبه على الفقراء والمستشفيات المجانية «كان فمه مملوءاً بالمرارة فبصق بصقة هائلة فى الطرقة من وقفته إلى جوار المصعد قائلاً: «اتفوا. اشتراكية!..»، وهو حين يدخل قصر جلفدان هانم يعيده الهدوء السابغ إلى صباه وتنقله فخامة الحمام إلى عالم آخر كان على مقربة منه، أما صالة الطعام الواسعة التى تتدلى الثريات من سقفها المذهب والمائدة الكبيرة التى تتسع لخمسين شخصاً. والمطبخ على مقربة وبه أدوات كتلك التى يراها فى الفنادق، فقد جعله كل هذا يدرك «ما تعنى كلمة باشا فى ذلك العصر!»، بعد القهوة والحمام والطعام كانت النجوى والمكاشفة. وأين؟ فى حديقة الحيوانات المحنطة التى أفنى الباشا عمره فى إعدادها. «حديقة مفروشة بالنباتات الصناعية من الأدغال والحشائش تماثل الطبيعة التى تمرح فيها هذه الحيوانات، مجموعات ضخمة من الذئاب والتماسيح والغزلان، والثعابين الأفريقية الضخمة والنسور والصقور والطيور النادرة..» فى هذا الموقع بالذات، وسط الحيوانات والطيور التى فقدت الحياة منذ زمن بعيد، والتى عُنى بجمعها الجد الكبير، الذى فقد الحياة أيضاً منذ زمن بعيد، يتطارح الهوى الطبيب الذى يبصق على الاشتراكية، والفتاة الجميلة المترفة، خريجة الآداب الرافضة للعمل، سليلة الارستقراطية البائدة، ويتفقان على مواصلة رحلة الصعود معاً، نحو التسيد فى الواقع الجديد. لا عجب أن جعل لها الروائى اسماً دالاً «جلفدان ماضى»، وأراد به أن يقول أن السادة القدامى ساعون للتسيد من جديد، وانهم يتحالفون ويتصاهرون مع أبناء الطبقات التى تليهم فى الماضى والحاضر جميعاً.

أما الدكتور صادق - أصغر إخوة لواحظ - فهو دكتور فى المال والاقتصاد، كان له ماضٍ سياسى يسارى، ما أسرع ما نسيه، وأساء فهمه وتخلى عنه، ومضى يصعد فى ظل النظام الجديد حتى تولى مسؤولية إحدى شركات الانفتاح، كان ذلك ومفاوضات فك الاشتباك الثانية فى طريقها، أدرك سيد بفطرته أن صفحة من تاريخ البلد تطوى على مهل، لتفرد

صفحة أخرى، فقال له وكأنه يقرأ الغيب: «قريباً سيأتى اليوم الذى تصبح فيه صديقاً للصهاينة حين تفتح لهم سفارة فى القاهرة.»، ولأنه كذلك يزغ نجمه وسطع فى سماء المال والاقتصاد وترددت شائعات حول توليه الوزارة، وها هو اليوم فى قاهرة المكاتب مكيفة الهواء، وتلك انشغالاته كواحد من ذئاب الانفتاح: «إنشاء مصانع مياه غازية صالحة للشرب صيفاً وشتاء، إزالة أحياء شعبية قديمة وبناء ناطحات وأبراج سكنية فاخرة، شق طرق سياحية..، قروض، تأجير سفن، تزويد الأحياء الشعبية بالآيس - كريم، عمولات، مستثمرون، سماسرة، نصابون، مرابون، - ..» وحين يرد سيد فى خواطره تلحقه فكرة ثابتة ومحددة: تلك الطبقات المسحوقة فيها لزوجة وضِعَة وتلتصق كالخفافيش!.

إنما على هذا النحو يكتمل «ثبت» الشخصيات الرئيسة فى العمل ليعبر عن مختلف المواقف إزاء الواقع: ثمة صابر وسيد وصفية ولواحظ - رغم تفاوت خبراتهم - يلتقون على ضرورة النزول إلى البحر والخوض فى عبابه، فى مقابلهم يقف عزمى وجلفدان وصادق وآخرون. ومن حول هؤلاء وأولئك حشد من الشخصيات من أهل المقابر: الندابتان المحترفتان، وشطارة والحاج اسماعيل وامرأته، وأبو سيد وأمه وامرأة ابيه الشابة..إلخ.

لكن الرواية - كما سبق القول - تعانى اختلالاً فى درجة الاهتمام التى يوليها الكاتب لشخوصه الرئيسة والثانية، أو لنقل الشخصيات التى تعى ضرورة اتخاذ موقف من الحياة والواقع، وتلك التى تتحمل أعباءها دون مبالاة، بعبارة أخرى نحن نجد من الكاتب اهتماماً زائداً بتفاصيل حياة شخصيات لا ترتبط بالمحور الأساسى للحركة فى الرواية (وهو عندى الموقف من الواقع الذى يحدد دوافع الشخصيات، ويجعل التمايز بينها له منطقه وضرورته، وبدونه قد يتحول العمل كله إلى فوضى من الشخصيات والأحداث لا تكفى وحدة المكان كى تجعل له بناء مكتملاً). قد تكون تلك الشخصيات - أو بعضها على الأقل - «طريفة» فى ذاتها (الندابتان المحترفتان وماضى كل منهما، الخواجة جرجس الذى يبيع الأوراق والجثث، ويوحِّد بين المرضة الجميلة والعذراء، و«شطارة» هذا اسمه وصفة ما يعمل أيضاً، حتى يقف به المرض المباغت ثم الموت غير المبرر دون أن يصبح واحداً من «شطار الانفتاح»، وأن يبرع فى تلك الأعمال التى تدر مالاً، ولا تتطلب جهداً... الخ)، لكن وهن علاقتها بالحركة الرئيسية فى العمل يبقيها نتوءات بارزة لا ترتبط به ارتباطاً عضوياً. كذلك الأمر بالنسبة لمشاهد عديدة يتوقف الكاتب أمامها بأناة وتفصيل حتى تحس أن استغراقه فى المشهد قد أنساه قدر أهميته أو عدم أهميته فى سياق عمله (خذ مثالاً واحداً تلك الصفحات الطوال - الفصول (١٤) و(١٧) و(١٩) - عن ذهاب نسوة المقابر إلى التليفزيون ومشاركتهن كشخصيات صامتة فى إحدى الحلقات.).

ولا تخلو الرواية كذلك من، «أو شاب» ذات طابع جنسى، يولع بها جميل عطية ولا يتخلى عنها أبداً، من ذلك تصويره - بالحركة البطيئة - لعملية المضاجعة داخل حفرة وسط المقابر، أو ما يتعرض له الدكتور عزمى بعد أن أتم معاونة المرأة فى ولادة طفل سليم البدن..

«المرأة تحس بالخجل وهو يتفحص ثدييها.. حتى قالت الأخرى بصراحة «الداية تدعك صدرها بحجر الجن...». سأل فى دهشة: لماذا؟ قالت الأخرى ضاحكة: «حتى لا يتهدل الصدر وأنت فاهم...» وحين هم بالخروج اقتربت منه الأخرى وطلبت منه القيام بغرزتين تضييق لها، فقال لها متأففاً: «الولادة طبيعية»، قالت الأخرى: «أنت فاهم»، وكاد يقول لها أنه لم يعد يفهم شيئاً...».

وبدورى أكاد أقول إننى لا أفهم سبباً ولا وظيفة لمثل تلك الفظاظة فى التصوير والتعبير!.



ثم كان أن حشد جميل عطية قواه جميعاً ليكتب أهم أعماله وآخرها «١٩٥٢ - ١٩٩٠».

هى أهم أعماله عندى، ترسخ فيها تحوله عن الذات إلى الموضوع، ولأنها تطمح لأن تقدم «معادلاً روائياً» لتلك السنة الحاسمة فى التاريخ المصرى التى تحمل الرواية عنوانها، فطبيعى أن يتسع عالمها، وأن ترحب آفاقه، وأن يتجسد فيها ولع الروائى بأن يقدم، «ثبتاً» لشخصيات تعبر عن مختلف المواقف تجاه الواقع الموار بعوامل السخط والثورة، شخصيات لا تلتزم «حرفية» الواقع التاريخى، لكنها قادرة على أن تستصفى جوهره، وأن تستقطر دلالته، وأن يبقى هذا الواقع التاريخى ماثلاً دائماً فى خلفية الأحداث والوقائع.

بعبارة أخرى: نحن نجد فى «١٩٥٢» نوعين من الشخصيات: تلك التى يلتزم الروائى بأن يقدمها داخل إطارها التاريخى الموضوعى، الضارب بجذوره إلى قلب تاريخ مصر المعاصر، والنوع الثانى إبداع روائى خالص حيث تخف القيود التى تثقل الروائى، فينطلق إبداعه حراً، يصوغ شروط الشخصيات ويحاول أن يملأ أطرها الفارغة باللحم والدم والأفكار والمشاعر والطموح والتحقيق، فيصيب النجاح حيناً ويخطئه حيناً آخر. النوع الأول يتمثل - بوجه خاص - فى اللواء عويس باشا: ياور الملك، والضابط الخطير فى النظام القديم، والاقطاعى الذى يملك عزبة عويس باشا: فى طريق الأهرام بالجيزة، على مقربة من القاهرة، يملك أرضها وحدائقها المثمرة، كما يملك حياة الناس وأقدارهم فيها، وهو لا يزال من المؤمنين بأن «الفلاح» لا يصلح جلده إلا بجَلْده...، ويضع إيمانه موضع التنفيذ: فيجلد فلاحيه بقسوة، ومن حوله امرأته شويكار هانم، وابنته جويدان، وأخوه حمدى بك (تنويع آخر على ذات اللحن رغم الاختلاف)، وعشيقته الأميرة علية سيف النصر، تلك شخصيات مغروسة فى قلب تاريخ مصر الحديث: جاءت الثروة للجد الأكبر عن طريق الخديو اسماعيل، وعمل الأب على ترسيخ السلطة وتوسيع رقعة الأرض وخاض صراعاً دامياً مع عائلات الفلاحين فى المنطقة، بعده جاء عويس ينهج ذات السبيل، مدعوماً بقوة «السراى» وبعمله قريباً من «جلالته». كذلك زوجته: كان أبوها أميراً من أنصار الخديوى عباس حلمى الذى

نفاه الانجليز عن مصر، وظل بصحبته حتى مات فى منفاه. باختصار هى نماذج ممثلة لاقطاع نشأ فى حضن الوالى - خديوياً كان أو ملكاً - ومن ثم بقى مرتبطاً بالقصر، متحالفاً مع المستعمر يستمد قوته ودعمه من حكمه المطلق، يقوى بقوته، ويضعف بضعفه ثم ينهار - أخيراً - بانهياره..

ولئن كان الإطار الزمانى للرواية هو العام الذى تتخذه عنواناً لها إلا أننا نجد ثمة تركيزاً واضحاً على أوائل هذا العام، لا منتصفه أو نهايته، حتى يمكنك القول - دون تجاوز - إن العمل كله يكاد أن يكون «تحقيقاً روائياً» لما حدث فى يناير ١٩٥٢: المواجهة بين رجال الشرطة المصريين وقوات الاحتلال البريطانى فى مدينة الاسماعيلية فى الخامس والعشرين من هذا الشهر، وما تلاها من حريق القاهرة فى «السبت الأسود» السادس والعشرين منه، فهذان الحدثان فى بؤرة العمل الروائى، يؤثران فى كل شخصياته وأحداثه. ومن ثم يمكنك القول أيضاً إن الروائى قد اختار أن يسجل احتضار النظام القديم، أكثر مما اختار ميلاد النظام الجديد، حتى حين شاء أن يصور ما حدث بعد ٢٣ يوليو قدمه لنا من زاوية ضيقة ومحدودة هى وقعه على تلك الأسرة الاقطاعية أولاً وعلى من حولها ثانياً.

ومن الحق أن نقول إن تحقيقه لهذا الحدث - أعنى حريق ٢٦ يناير - كان تحقيقاً شاملاً، يصدر عن فهم صحيح، وينتهى لذات النتائج التى انتهى لها مؤرخوه (د. محمد أنيس، جمال الشرقاوى، طارق البشرى بوجه خاص) من أنه نتيجة تواطؤ بين الانجليز والسراى، وبعد أن اندلع الحريق كان حتماً أن يندفع إلى تأجيج ناره موتورون وغاضبون وساخطون لأسباب شتى، ثم أن يتخذ ذريعة لإيقاف الحركة الوطنية المشتعلة فى منطقة القناة، ومحاصرتها وخنقها فى القاهرة، وتمهيد الأرض أمام اتفاق جديد مع المستعمر، حتى قام رجال يوليو فاشعلوا الثورة أو سرقوا الثورة، على خلاف فى الرأى قد لا يعنينا الخوض فيه هنا والآن.

والاطار المكانى للحدث الروائى هو أساساً عزبة عويس: قصر اللواء، ودار العمدة ودواره، وسكك العزبة، وحقولها، ولأنها قريبة من القاهرة، فإن بوسع أبطالها أن يتحركوا نحو الجيزة ثم قلب العاصمة، أما مستدعياتهم فهى تحلق حرة فى الزمان والمكان. فى هذا الإطار يحاول الروائى أن يحصر شخصياته، وأن يقول من خلالهم وعن طريقهم رسالة العمل كله. هنا - فى عزبة عويس - إضافة لساكنى القصر من أجيال متتالية، وخدمهم وخصيانهم وزوارهم، ثمة الشخصيات التى ينطلق الروائى حراً فى خلقها: دون أن تقيده حقائق تاريخية بعينها: عكاشة المغنواتى، سرحان السقا وابنه كرامة، العمدة وزوجته ستهم، زاهية التى تشفق على كرامة بعد أن جلده الباشا، فتمنحه جسدها، وتجعله يفتضها فى اريحية غريبة وغير قابلة للتصديق، ثم تلك الشخصية التى اعتبرها تمثل تطوراً هاماً فى سياقها: عباس أبو حميدة الفلاح المستنير الذى عرف تنظيمات اليسار فى تلك المرحلة وفى اتونها انصهرت ثاراته الشخصية من اللواء عويس وعائلته فارتفع من الخاص إلى العام، من

قضية فرد لقضية وطن فى ظل مرحلة تاريخية كاملة: «فى شبابه كان يسعى للانتقام من الباشا، لكنه بمرور السنوات فارقته شهوة الانتقام وصقلت مداركه الأيام، فأصبحت قضية توزيع الأرض على الفلاحين شاغله الأول والأخير، وأصبح على قناعة بأن القضية الوطنية ليست قضية هدم ولكنها قضية بناء...» ومنذ إعلان إلغاء المعاهدة وهو مشغول بما يجرى من أعمال نضالية، وقد تمكن من تجنيد مجموعات من الشباب من خارج العزبة.. «ويود فى الأيام المقبلة بعد الانتهاء من قضية تأسيس اتحاد العمال السؤال عنهم...» هذه هى مشاغل عباس أبوحميدة وهو متجه إلى البندر، وقد وعده رفيق له بمده بمنشور عن تذمر فى الجيش وقال عباس أبو حميدة لنفسه «إذا انضم الجيش إلى الشعب فى جبهة واحدة فلن يستغرق طرد الملك سوى عدة ساعات...».

وقد صدق ما قاله عباس لنفسه كما نعرف. المهم فى هذا النموذج الجديد أنه - على خلاف أسلافه، خاصة فى أعمال عبد الرحمن الشرقاوى - ليس «بوقاً» للمؤلف يردد أفكاره، لكنه يحيا حياته الحرة الممتلئة، ونحن نراه فى بيته مع امرأته ومع ابنة عمه امرأة العمدة، ومع الباشا يتصدى لبطشه دون أن يستفزه، يخبئ المنشورات والسلاح ويسعى لتنظيم الرفاق، ويسعى فى العزب الصغيرة، محترماً ومرهوباً من الجميع، لأنه كذلك فطبيعى أن يكون من أول ضحايا العسكر، وأن يعرف معسكرات الاعتقال فى عهدهم كما عرفها فى عهد الملك، لا فرق، طالما بقى له رأى مستقل يحرص عليه، وطالما بقى بعيداً عن جوقة المهللين والمصفقين، والرواية كلها تنتهى وعباس فى المعتقل بعد قيام الثورة، يرفض أن يتكلم فلجأ اليوزباشى أنور عرفه (اسم مركب من اسمين حقيقين يعرفهما تاريخ تلك المرحلة المبكرة من حكم العسكر: أحمد أنور وحسين عرفة) إلى العنف: «أعدّ طابوراً مسلحاً لضرب النار فى صحراء مصر الجديدة، وطلب من عباس ابو حميدة أن يسير عدة خطوات، وانطلقت حوله الأعيرة النارية من كل جانب، وعباس يتابع سيره فى ثبات وثقة، وبعدها التفت إليه قائلاً: يا عرفة بك، أنتَ لن تقتلنى وأنا لن أعترف...».

على هذه السطور تنتهى «١٩٥٢». هذه المرة لن يتحقق ما قاله عباس، سيُقْتَل رفاق له، كما سيعترف رفاق آخرن، لكن هذه قصة أخرى.

وإلى بيت عباس فى عزبة عويس، تلجأ الدكتورة اوديت الرفيقة المناضلة فى تنظيم تروتسكى، وابنة سيد أحمد باشا الوزير السابق الذى اضجرته الاعيب الساسة الحزبيين فاعتزلهم، وحين تلاحق اوديت تهرب إلى بيت عباس، حيث تعيش باسم صباح، الفتاة القادمة من الاسكندرية، (تَذكّر أن لواحظ لوحقت أيضاً فهربت إلى بيت سيد فى المقابر حيث عاشت باسم آخر فى «النزول إلى البحر») وقادتها رغبتها فى معرفة ما يحدث نحو شارع الهرم يوم الحريق، و «تصادف» أن سائحة سويدية تعرضت لضربة حجر أفقدتها وعيها، وحين حُملت إلى صيدلية قريبة فاجأها المخاض، وكشفت الدكتورة اوديت عن حقيقتها، ودون مبالاة بما يتهددها،: «مجازفة لكنها قبلتها راضية فأمام إنقاذ حياة انسان من الخطر لا يجوز

الهروب... ولتسقط كافة الدعاوى والشعارات إذا كانت تضطر الانسان إلى خيانة مبادئه ومثله ومهنعه... ». والمهم هنا أن الروائى يتلكأ طويلاً عند تلك السائحة السويدية المتخصصة فى علم الآثار المصرية، ساندرا، التى أصرت على أن تصحب اوديت معها حيث تقيم فى السفارة السويدية بعيداً عن الملاحقة، ولأنهما لا تفعلان شيئاً سوى الحديث وقراءة الصحف فنحن نعرف ماضى ساندرا وحاضرها معاً: «قالت ضاحكة إنها لا تعرف والداً لابنها ففى بعض الشهور من السنة تغلبها نزواتها وتدفعها للقاء العديد من الرجال، وفى الأسبوع الذى تعتقد أنها حملت فيه تنقلت بين ثلاث عواصم عالمية وأقامت علاقات جنسية مع عدة رجال، وعندما شعرت بأعراض الحمل قررت الاحتفاظ به... » والحقيقة إننى لا أجد لهذه الشخصية وظيفة تؤديها فى المشروع الروائى، سوى أنها تعكس صورة مقابلة للحرية التى تنعم بها المرأة فى الغرب المعاصر، وقدرتها على التنقل بين العواصم، وإقامة العلاقات الجنسية بمن تهوى، والاحتفاظ بطفلها متى شاءت.

إن أضَفْتَ إلى شخصية ساندرا شخصية أخرى يحتفى بها الروائى أعظم الاحتفاء ويرسم لها صورة شخصية بالغ فى تجميلها هى الفتاة الانجليزية مارجريت سنكلير المعادية للامبراطورية البريطانية، عشيقة اللواء عويس باشا: كانت على موعد معه فى كلوب محمد على يوم السبت الأسود لكن النادى اشتعلت فيه النار.. حاصرت من كانوا بداخله، وها هى فى المستشفى تقضى ساعاتها الأخيرة وتتأمل لعبة الأقدار العابثة معها: «طوفت مارجريت سنكلير فى بلدان كثيرة، وشاهدت لحظات ميلاد، فى الهند، كانت أشد اللحظات إثارة لها هى لحظة تنازل الحاكم البريطانى ورفع العلم الهندي، وفى مصر كانت ترقب لحظة انسحاب القوات البريطانية من القنال، حين اقتربت اللحظة وأوشكت أن تمسك بها افلتت منها واشتعلت الحرائق فى جسدها، فإذا ماتت ستظل روحها تحوم حول فوانيس النور... » وفى لحظات إفاقتها القصيرة قبل موتها توصى بأوراقها وكتبها لعويس باشا كى يعمل على نشرها، ويكون عائدها لعائلات ضحايا مجزرة الاسماعيلية.. أما ممتلكاتها فى انجلترا فتوصى بها لجمعيات مكافحة الاستعمار فى افريقيا وآسيا.

أقول إن الفن اختيار.. وحين نجد هاتين الشخصيتين تحظيان من الروائى بمثل هذا الاهتمام، فلابد أنه يعنى شيئاً.. ولعل هذا يتضح إن ألقينا نظرة مقارنة إلى الشخصيات النسائية فى عزبة عويس: ستهم، امرأة العمدة الجميلة، القاسية، حبيبة عباس فى صباه، يَدّب مرض الجرب إلى جسدها، وتعامل عكاشة المغنى بسادية واضحة فتهينه وتكويه بالنار، ثم زاهية، الفلاحة المعدمة التى تكسب قوت يومها بالعمل فى الحقول أو البيوت، تشفق على كرامة، طالب الثانوية بعد أن يجلده الباشا، فتهبه جسدها، وتجعله يفض بكارتها، وتحمل منه، وتصر على الاحتفاظ بجنينها (الذى قالت أنه سيكون ولداً، وستسميه محمد نجيب) وتفكر فى الهروب من القرية، يعينها على هذا التفكير كرامة نفسه، الذي يعترف - بصفاقة نادرة - بان فيه نذالة متأصلة، حتى تلتقطها الدكتورة اوديت التى تتعاطف معها. هاتان شخصيتان زائفتان لا تبدوان لنا مقنعتين، لا مسلك ستهم تجاه عكاشة ولا تلك

الأريحية الغربية على فتاة أمية معدمة فى ريف مصر قبل أكثر من أربعين سنة. يزداد التنافر فى شخصيتها حين نراها تسلك مع كرلمة مسلكاً قد لا تقوى عليه عاهرة محترفة (راجع ص ١٠٥، ٢٤١ بوجه خاص). الشخصية النسائية المصرية التى يتعاطف معها الراوى (دع الآن الأميرات وصاحباتهن) تحمل اسماً أجنبياً، وهى جزء من تلك النخبة الخاصة جداً من بنات الارستقراطية المصرية اللاتى عرفن تنظيمات اليسار (التروتسكية) قبل ١٩٥٢.

باختصار: إن الروائى يقصد قصداً واضحاً إلى إضفاء هالة من التميز والقبول حول النساء الأجنبيات ويسقطها عن المصريات، ولعل هذا يتسق مع مجمل النظر إلى الواقع المصرى الذى تعكسه الرواية من حيث العلاقة بواقع الغرب (الثقافى بوجه خاص)، ومستر ستيف (أقرأ: سكيف) أستاذ الأدب الأنجليزى بالجامعة آنذاك له حضور قوى فى العمل كله، وقصيدتا إليوت « الأرض الخراب» «والرجال الجوف» يتغنى بسطورها الجميع: أستاذ الأدب ومارجريت سنكلير، وكرامة ابن سرحان السقا وعباس ابو حميدة جميعاً بغير تمييز!..

وليس هذا غير وجه من وجوه الخلط والاستلاب. من ناحية ثانية فأن ولع الروائى - الذى رأينا له صوراً فيما سبق - بالجنس: أعضاء وممارسات سوية وغير سوية على السواء، يتبدى فى هذا العمل أوضح ما يكون، بل ويقود الروائى لأن يفرد فصولاً فى روايته لبحث كامل عن إخصاء الرجال، تقوم به زميلات الأميرة جويدان فى الجامعة الأمريكية، وتتخذن - حالة نموذجية - أحد الخصيان النوبيين فى قصر الباشا فيسكرنه، ويمسكن به عنوة ويجردنه من ثيابه كى يصورن ما بقى من أعضائه الجنسية التى تم إخصاؤها وهو طفل قبل تدريبه على الخدمة فى القصور، ويسجلن روايته..

ويخصص الروائى صفحات طوالاً لعرض البحث ومناقشته فى الجامعة، وهو يبدو مبهوراً بهذا العمل كله، وبالمنهج الذى يستخدمه الأستاذ فى مناقشة طالباته وطلبته «حلقة ساخنة مثيرة من حلقات البحث، اختلفت فيها الآراء وتشعبت فيها الأقوال، وطوفت فيها الأمانى بعالم أفضل وحياة مثالية فضلى، وهفهفت قلوب محلقة فى سماوات الفكر الرحبة، فأحست بسعادة، تلاقت نظرات الدارسين والأساتذة وقد أشاد الجميع بالجهود التى بذلتها جماعةالطالبات...».

مرة ثانية: ليس هذا غير وجه من وجوه الخلط والاستلاب: المجد للقادمات من الغرب وللقادمين كذلك، أساتذة ومناهج. غير أن الهوس بأعضاء الجنس وممارساته يتبدى فى أحداث ومشاهد عديدة أغلبها مجانى، أى لا ضرورة له فى السياق الروائى، ولن أقوى على متابعة كل تلك الأحداث والمشاهد، لكننى أسوق لك بعضها دون ترتيب: الأميرة شويكار مساحقة تهوى الفتيات، كذلك الأميرة علية عشيقة اللواء عباس، التى عادت بعد إقامتها الطويلة فى باريس عذراء، حتى اتهمها الباشا بأنها أجرت جراحة لاستعادة عذريتها، والفتاة الأنجليزية جولى تمارس سحاقها مع الأميرة، وعكاشة متهم فى العزبة بأن الرجال يلوطونه،

وعبد الواحد أفندى ينظر بشبق لمؤخرة عكاشة العارية وهو يستحم، والحاج عمران الذى لا نراه سوى في الصفحات الأخيرة، ولا نكاد نعرف عنه شيئاً يذكر، يحدث نفسه على هذا النحو: «وقال لنفسه: ما يقع له الآن من مصائب ذنب زوجته التى طردها فى ليل بعد أن ظلت ترفض أن يأتيها فى دبرها وسببت له الفضائح...» دع الآن الوصف التفصيلى للمضاجعة، بين عكاشة وامرأته والباشا وعشيقته..الخ.

من ناحية ثالثة، ثمة فى ١٩٥٢ ما يمكن أن ندعوه «هزلاً فى مقام الجد»، ولعل هذا يتمثل فى مشهدين رئيسيين: الأول تخطيط الفدائيين مع عكاشة لنسف محطة الكهرباء، التى يقف أمامها يبيع البرتقال. فى تصور شاحب يجعل الروائى بطله يلقى مصرعه لأنه أصر على أن يحذر جندياً انجليزياً كان يشاركه غناء» بالعزف، وكانت النتيجة أن نجا الجندى وقتل عكاشة. ويبلغ الهزل أوجه: «تقدم العسكرى الأنجليزى عدة خطوات وسط الدمار نحو جسد عكاشة الممزق ووقف أمام الرأس المفصول ونظر إلى العينين المفتوحتين، ورفع يده بالتحية العسكرية وبكى.» مشهد يفيض افتعالاً وسنتمنتالية مائعة كما ترى. المشهد الهازل الثانى ليلة ٢٣ يوليو: كان الباشا فى شقة عشيقته الأميرة حين عرف خبر التمرد فى سلاح الفرسان والمدفعية «قامت الأميرة علية سيف النصر وارتدت ملابس الفرسان وتمنطقت بسيف قديم ورثته عن جدها، ووقفت إلى جواره، هى أركان حربه...» أجرى اللواء اتصالاته ونزل تقود سيارته الأميرة الفارسة وحين بلغا مبنى القيادة العامة وجدا كتيبة دبابات قادمة نحوهما فانتحيا بالسيارة إلى جانب الطريق وطلب من الأميرة علية أن يمثلا دور عاشقين ليست لهما علاقة بالأحداث، غير أن ضابطاً صغيراً تعرف على شخصيته وهو يفتشه...الخ.

أقول أن هذه مشاهد هازلة لأنها لا تتسق مع شخصيات القائمين بها ودوافع سلوكهم، وهى تمثل - على نحو من الأنحاء - شيئاً من استخفاف الروائى بقارئيه!.

وفى «١٩٥٢» أخيراً ذلك الاختلال الذى سبق أن أشرت إليه فى قدر الاهتمام الذى تلقاه شخصيات وأحداث العمل من حيث علاقتها بمجمل السياق الروائى، بمعنى أن الروائى يستدرج إلى تسويد صفحات طويلة مليئة بالتفاصيل حول شخصيات وأحداث تهن علاقتها بهذا السياق، فى حين أن أحداثاً وشخصيات أخرى كانت بحاجة لمثل هذا الاهتمام، ولعل أوضح الأمثلة هنا هو أن ما حدث فى ٢٣ يوليو وما ترتب عليه لا تلقاه إلا فى الصفحات الأخيرة من العمل كله (ص ٢٠٨ وما بعدها، والرواية تنتهى عند صفحة ٢٦٣) وتتبدد معظم الصفحات فى تفصيلات حول شخصيات وأحداث تبتعد ابتعاداً واضحاً عن السياق الذى أراده الروائى لعمله: وأثبته فى عنوانه.

حدثنى جميل عطية أن هذا العمل هو الجزء الأول من ثلاثية روائية يعكف الآن على جمع المادة الضرورية لجزئها الثانى، من هنا وجب تعليق المزيد من الأحكام حول هذا الجزء انتظاراً لما يتلوه.



ذلك حصاد جميل عطية فى القصة والرواية على طول أكثر من عشرين عاماً، حصاد ليس قليلاً ولا هيناً، يجتهد فيه الكاتب كى يعبر تعبيراً صادقاً عن تجربة جيله الذى تفتح وعيه على ما حدث فى ١٩٥٢ وما تلاه، وها هو يتبين - مثل كثيرين غيره من الروائيين العرب المعاصرين - إن جذور الحاضر تمتد إلى الماضى القريب وهو - من ثم - يعود إلى تلك الجذور، رغبة فى مزيد من فهم الحاضر.

لنا أن نتطلع نحو إكمال ثلاثيته هذه، فلعلها أن تكون عملاً متميزاً فى عطاء هذا الجيل من ناحية، وفى الرواية العربية المعاصرة - على وجه العموم - من الناحية الأخرى.

١٩٩١

عن نساء سلوى بكر وعربتها الذهبية

بعد ثلاث مجموعات من القصص القصيرة («زينات فى جنازة الرئيس، ١٩٨٦» و «مقام عطية، ١٩٨٧» ثم «عن الروح التى سرقت تدريجياً، ١٩٨٩») تقدم سلوى بكر روايتها الأولى «العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء، القاهرة، ١٩٩١».

وقد يرى القارئ أنها لم تبتعد - فى روايتها - كثيراً عن القصة القصيرة، فهى فى سبعة فصول، كل فصل يقدم لنا شخصيتين أو قصتين. يجمع بين كل هذه القصص المكان أولاً، فكلهن فى سجن النساء. والسجن - مثل الفندق والمقهى والمحطة...إلخ - حيلة روائية للجمع بين نماذج متباينة قد لا تجتمع فى مكان آخر. غير أن السجن يفرض قيداً على اختيار النماذج، فكل من فيه قد ارتكب إثماً، وهو (هى) هنا يدفع حق المجتمع عنه.

القيد الثانى لا يفرضه المكان، تفرضه أو فى الشخصيات حظاً من العناية والاهتمام، هى التى تبدأ العمل، وهى التى تضع له النهاية: عزيزة الاسكندرانية، عاشقة زوج أمها، منذ اغتصبها وهى فى الثالثة عشرة، حتى أغمدت نصل السكين فى قلبه، إبقاءً على عشْقها السرّى الفريد، عزيزة فى زنزانتها المفردة تقضى لياليها - مع خمرها النيلى ودخان سَجائرها - تسترجع عشقها لذلك الرجل - المعبود فى مدينتها الموهوبة للعشق. كانت تعيش مع أمها الجميلة العمياء، تتقاسمان ذات الرجل، وهو لا يبخل على أى منهما بحبه أو اهتمامه أو عطاء جسده، وبعد أن رحلت الأم مال قلبه لامرأة أخرى وهم بالزواج منها، فكرت عزيزة فى أجمل ميتة يمكن أن تهبها له قبل أن تلجأ للسكين، وهى لا تزال على يقين «من أن الرجل الذى أغمدت السكين فى قلبه لم يكن هو الرجل الذى عرفته وخبرته وربيت فى كنفه، منذ كانت طفلة صغيرة لم تشب عن طوق البراءة بعد. حتى صارت شابة جميلة مكتملة

الجمال والتكوين، بل إنها قتلت رجلاً آخر له الملامح ذاتها والشكل ذاته، لكنه لم يكن له القلب نفسه، والروح نفسها، اللذان طالما أحبتهما وعشقتهما وأخلصت لهما منذ ذلك الزمن البعيد..»، وهى - من ثم - لا تعرف الندم أو الإحساس بالإثم، فهى ما قتلت إلا لكى تبقى على عشقها السرّى المحرّم جميلاً لا تشوب جماله شائبة.

«فيدرا» الاسكندرية هذه - التى لم تعرف سوى عشق واحد محرّم - يتسع قلبها وهى فى سجن النساء لضم هاته التعسات فى ذلك المكان الموحش، وتروح تستعرض مآسيهن، وتنتقى منهن من سيصحبنها فى عربتها الذهبية المجنحة الصاعدة نحو السماء، وهى فى جلساتها الليلية الطويلة تنتقى، لا يعنيها ظاهر الأمر، بل تحاول الغوص إلى الداخل، إلى حيث تبدو الواحدة منهن مسكينة، مسحوقة، دُفعت إلى ما ارتكبته دفعاً، حين أُغلِقت كل الأبواب عدا واحداً مؤدياً إلى الفعل الذى قادها إلى حيث هى الآن.

هذان، إذن، هما القيدان اللذان يحددان اختيار نساء سلوى بكر، وهكذا تتعدد النماذج، وتقدم لنا الروائية المولعة «بالأدلجة» والتصنيف الطبقى، ومراقبة تحولات الواقع السياسى - الاجتماعى وانعكاساتها على بطلاتها، «قائمة مختارة» تضم عدداً كبيراً من النسوة (أربعة عشرة امرأة) يتفاوتن فى مستواهن الطبقى (معظمهن من أسفل السلم، لكن القائمة تضم امرأة من الارستقراطية القديمة - المتجددة، وطبيبة أخطأت فى تخدير مريضها) وفى نوعية الجرائم التى ارتكبنها (قتلت عزيزة عشيقها وزوج أمها كما تقدم، وقتلت «حنة» زوجها الذى ظل يقهرها بقضيبه خمساً وأربعين سنة وحتى جاوزت الستين، وقتلت زينب هانم عَمّ أولادها الذى كان يسعى للحجر عليها والاستيلاء على ثروتها والوصاية على ابنيها، وأرغمت عايدة على الاعتراف الكاذب بقتل زوجها الذى قتله أخوها دفاعاً عنها، واعترفت عظيمة الندابة بأنها رتبت ونفذت إخصاء عشيقها الغادر، وفدت «أم الخير» ابنها الذى يعمل بتجارة المخدرات، والباقيات متسولات أو سارقات أو عاهرات أو ارتكبن جرائم طفيفة).

هن، إذن، مجتمعات، وهُن فرادى. والناظر إليهن وإلى الجرائم التى ارتكبنها سيلحظ أول وجوه الامتياز فى هذا العمل: إنه عمل صادر عن كاتبة «سوية»، بمعنى أنها لا تقع فى تلك الحفرة المعدّة سلفاً، والتى يعمل القسم الأكبر من أدب النساء العربيات (فى الرواية بوجه خاص) على تعميقها: العداء «الشوفينى» المطلق للرجل من حيث هو كذلك (إن هناك اتجاهاً كاملاً فى هذا الأدب، تقف على رأسه، وتُعد من أبرز رموزه نوال السعداوى، صاحبة الدعوى الملتبسة للدفاع عن المرأة وقضاياها، أقول «ملتبسة» لأنها تدير فى ساحة أعمالها «الروائية» حرب الجنس، تشنُها الأبنة ضد أبيها والزوجة ضد زوجها والأخت ضد أخيها والعاملة ضد زميلها ورئيسها، حرب كل النساء ضد كل الرجال، حرب يهجس فيها العبد بقتل سيده، مرة واحدة وللأبد، بدل أن يسعى للتحرر الشامل: يحرر ذاته من استبداد السيد، ويفرض على السيد أن يتحرر من ذاته المستبدة. ولعل هذا الموقف الملتبس.

هو الذى دعا ناقداً مثل الأستاذ چورج طرابيشى لأن يخصص حلقة كاملة فى دراسته للرواية العربية لنقد أعمال نوال السعداوى وقراءتها فى ضوء منهج محدد هو التحليل النفسى أنظر: «انثى ضد الأنوثة»، بيروت، ١٩٨٤).

أقول: إن الرجل موجود - بداهة - فى رواية سلوى بكر، لكن وجه السواء والاستقامة هنا أننا لا نراه جلاداً طول الوقت. ولا نراه مداناً، مسبقاً، بكل الآثام والخطايا والشرور، ثمة رجال خاطئون، وثمة نساء كذلك. الرجال قاهرون مستبدون، لكنهم أمن وملاذ كذلك: عابدة الصعيدية تدفعها أمها، لا أبوها ولا أخوها، للاعتراف الكاذب بقتل زوجها، وزينب عاشت سعيدة فى كنف زوجها المُحب، وظلت حريصة على الإخلاص له ولذكراه، وصفية وجدت عند زوجها الأمن والاطمئنان. هنا: إن شروطاً موضوعية قائمة فى الواقع هى التى تدفع المرأة لسجن النساء، والسجانة كان يمكن أن تكون فى مكان سجينتها، لو حدث تغير طفيف فى سيناريو الأحداث (بين بطلاتها سجانة هى الدليل).

ولعل ما يحمى سلوى بكر من الوقوع فى أسر تلك القضية الملتبسة هو أن لها قضية واضحة لا لبس فيها: ضد القهر الاجتماعى (معظم بطلاتها مسحوقات تماماً تحت أقسى درجات العوز، ومن ثم يتجهن نحو «أقدم وأسهل مهنة عرفتها المرأة» أو إلى السرقة)، وضد قهر المواضعات الاجتماعية (التى ترغم عايدة على الاعتراف الكاذب بقتل زوجها، وترغم «حنة» على عدم البوح بكلمة واحدة عما يحدث بين المرأة والرجل فى الفراش، وتجعل القاضى يحكم للعم بالوصاية على ابن زينب هانم..إلخ)، وضد الفساد الذى ساد حتى أصبح القاعدة، فهو الذى «يسرق الروح تدريجياً» كما نرى فى مجموعتها الأخيرة. وفى متابعتها لتلك التحولات فى الواقع، تقف سلوى عند نقاط بعينها، تؤرخ لها، على نحو فنى يتفاوت إحكاماً: موت الرئيس (عبد الناصر)، انتفاضة الجوعى فى يناير ١٩٧٧ («أم شحتة التى فجرت الموضوع» فى مجموعتها الأولى كذلك)، بل إن روايتها القصيرة «مقام عطية» قد لا يمكن فهمها على نحو كامل إلا بافتراض أن «الست عطية» تتجاوز حدودها الموضوعية لتقارب دلالة رمزية، فهى «روح مصر» التى أغدقت على الجميع، ثم ماتت ودفنت، وأقام لها المستفيدون ضريحاً وموالد (هذا الفهم وحده هو الذى يجعل من تلك الرواية القصيرة محاولة للإجابة عن السؤال المطروح: «هل يمت المصريون الحاليون بأية صلة للشعب الذى عاش فى وادى النيل منذ آلاف السنين، وحقق تلك الإنجازات الحضارية الكبرى؟»، كما أنه - هذا الفهم - هو الذى يفسر كذلك إمتناع مجلة «الصباح» عن نشر تلك التحقيقات، والأحداث الغامضة التى حدثت للمحررة ذاتها ولزوجها الأثرى.)..

لكن المسألة الهامة عند سلوى بكر تأتى بعد ذلك: إنها حريصة على أن تثبت آراءها فى هذا كله، وفى روايتها هذه آراء كثيرة واضحة ومحددة حول سياسات الحكومة الاقتصادية، وفشل نظام التعليم العام، والشعر العامى والأغانى والشعر الحديث، ونشاط الثقافة الجماهيرية، وتسلط الأساتذة الكبار فى كليات الطب..، وكثير غيرها. وهى حين

تثبت آراءها فى هذا كله. يأتى هذا الإثبات «خارج التجربة». بعبارة أخرى: إن وعى الكاتبة هو ما نلتقى به - مباشرة - وراء وعى بطلاتها، ومن ثم تبدو تلك الآراء - على صحتها ودقتها - نتوءات بارزة على جسم العمل الفنى (اكتفى بأمثلة قليلة: ها هى تحكى عن أم رجب التى برعت فى النشل «بسبب الظروف العامة المواتية. إذ كانت الحكومة قد عجزت عجزاً شبه تام عن حل مشكلة المواصلات بسبب التخطيط الإدارى، وتكدس المدينة بسكانها الوافدين إليها يوماً بعد يوم من القرى والمدن الصغيرة المحرومة من معظم الخدمات الأساسية...»، والفصل الذى يحمل عنوان «كانت ذات مرة زنوبيا» ويضم قصتى الطبيبة بهيجة ومدام زينب يبدأ بصفحات طوال عن تاريخ القهر فى مصر الذى خلق تقليداً مصرياً «هو أن يكون الحكام فى جانب، والمحكومون فى جانب آخر، تمثلاً لدرس تاريخى مدفوع الثمن، دماءً وأرواحاً. مرات ومرات، ابتداءً بعصر بناة الأهرام، وما تلاه من عصور الفوضى التى سادت زمن الأسرة السادسة والأسرات الأخرى...الخ». بل إن القسم الأول من هذا الفصل يكاد أن يكون تحقيقاً متقناً عن فساد نظام التعليم، لا يخلو من مثل هذا: «كانت بهيجة محظوظة، لأنها تعلمت فى ذلك الزمن المخطوف من تاريخنا البائس الذى احتفظ دائماً، ومن زمن الكهانة الأولى، بامتياز التعليم لقلة اجتماعية عليا. كانت تعيد إنتاج سيادتها بوسائل مختلفة منها العلم...الخ». ولا يكاد يخلو فصل واحد. أو تمضى بضع صفحات فى عالم «العربة الذهبية...» إلا ويطالعنا وجه المؤلفة ذاتها، ناثرة آراءها حول هذا الأمر أو ذاك.).

لا حدود لحرية الكاتب (الروائى) فى صوغ شخصياته، ووضعها فى سياقها الاجتماعى، وتسجيل سلوكها: دوافعه ونتائجه. لكن الشرط المبدئى هو أن يكون هذا كله «مقنعاً» بالمعنى الفنى، وقد علمنا يحيى حقى أن أفضل الأعمال (القصصية) هى ما كانت لها «مقدمات محذوفة»، ولو أن سلوى قيدت وعيها هى، كروائية خالقة، وأطلقت وعى بطلاتها، لاكتسب عملها مزيداً من التماسك والإحكام، ولاستقام لها خلق عالم روائى متكامل، وفيه يتفرق وجهها الخاص فى وجوه الشخصيات المتعددة التى حفل بها «جاليرى» سجن النساء.

وهى تستخدم فى سردها أسلوباً طلقاً متدفقاً، يكشف عن معرفة حميمة بتفاصيل الحياة اليومية للمرأة المصرية من فئات اجتماعية متباينة (خاصة نساء الطبقة الوسطى الصغيرة، اللاتى خرجن وتعلمن، كى يشغلن مكاناً أكثر رقياً فى السلم الاجتماعى)، إضافة إلى عناية خاصة بالاهتمامات النسوية الصغيرة فى شؤون الثياب والألوان وتسريحات الشعر والطقوس والممارسات. يشرق السرد أحياناً بفكاهة رائقة، لكنها - لسوء حظنا نحن قراءها - تقع فى الغالب خارج السياق! وتتألق - على نحو خاص - فى صياغتها لتجربة العشق المحرم الذى قاد «فيدرا الاسكندرانية» لمصيرها، وفى وصفها لسهراتها الليلية المتوحدة، تستدعى ذكرياتها البعيدة. وتستحضر رفيقاتها فى رحلتها السماوية (والفصل الأخير الذى تهيئ فيه عربتها، وتجمل نساءها من أجمل فصول الرواية، هو الذى يغلق

الدائرة، حين يغمض الموت عينى عزيزة، فترحل وحدها، تاركة رفيقاتها وحلمها الجميل بعالم سماوى).

بعد قصصها القصيرة - وكثير منها متميز - تخطو سلوى بكر خطوة واثقة نحو خلق عالم روائى متميز كذلك.

١٩٩١

سحر خليفة فى «باب الساحة»:

نساء نابلس فى ظل الانتفاضة قهر الرجال أم قهر الاحتلال؟

فى نهاية ما سبق أن كتبتُ عن أعمال سحر خليفة (الصبار، ٧٨ - عباد الشمس ٨٠، لم نعد جوارى لكم، ٧٤، ثم مذكرات امرأة غير واقعية، ٨٦) وتحت عنوان «تحرير المرأة أم تحرير فلسطين؟» كتبت: «رغم السخرية تظل حقيقة صادقة ومتماسكة وصافية كالبللورة: نعم. ثورة المرأة الفلسطينية جزء من الثورة الفلسطينية، فقط: دون أولويات زائفة تضع الجزء قبل الكل، ودون أن ينفى الكل الجزء، أو لا يوجد إلا بعدمه. ثمة علاقة جدلية ضرورية: لا يمكن تثوير المرأة إلا فى رحم وضع ثورى، ولا يمكن تحقق الثورة بكل شروطها إلا فى حضور امرأة ثورية..»، ثم أنهيت قراءتى لأعمال سحر كلها بطرح التساؤل: «هل ستبقى سحر طويلاً على هذا المقعد بين المُقْعَدين؟، أتطلع لروايتها الجديدة، فلعل فيها الجواب..» (اقرأ النص كاملاً فى «أوراق أخرى من الرماد والجمر، القاهرة، ١٩٩٠، ص - ص ٦٤ - ٧٦).

وجاء الجواب فى «باب الساحة ١٩٩٠». ها هى بنت نابلس المحبة، وصَاًفَتُها وراويتها، تقدم لنا وجهاً جديداً من وجوه مدينتها القديمة: وجه نابلس التى تعيش الانتفاضة: «جاءت الانتفاضة فطار النوم، بدأ الخوف يتساقط كأوراق الخريف، والتهبت الجبال والكروم والأودية، وخرج الناس إلى الشارع، وما عاد للتحشيش سوق، ونزل التجسس تحت الأرض فالتقطته سكاكين الشباب، وانقلبت الساحة الحجرية المسماة بباب الساحة إلى مسلخ يعلق فيها العملاء على الكلابات مثل الغنم، وسموها الساحة الحمراء..».

هذا الوجه الدامى من وجوه الساحة يتدخل فى صميم الرواية، بل يكاد أن يكون قوامها. ففى ذلك «البيت المشبوه» الذى اتهمت صاحبته بالفُجر والعمالة فغرس الشباب خنجراً فى صدرها، ووُجدت جثتها مطروحة فى الساحة، تدور معظم الأحداث، وبنتها «نُزهة» المقيمة على عهدها، تكاد تكون الشخصية الرئيسة فيها. كان بيتاً يتجنبه الجميع، لا

فلسطين. ها هو حسام يسأل نفسه الآن: «ماذا أخذنا ماذ فقدنا؟ أين كنا..؟ حتامَ المسير وأين النهاية وأين الأمل؟ ثم يتوقف ليجيب: «لا وقت الآن لهذا الترف. أركض. أهرب. حذر. اضرب. ناد. صفر. ارسم. خطط. ابعث مرسالاً. ادفن. انبش. احمل. اصبر. اضحك فى عز الحزن. انت الباقى. انت الهادم. انت الدنيا. وخلود الأرض..».

المرأة فى قلب «باب الساحة». المرأة قلب أعمال سحر خليفة. ولكن: أية مرأة هى التى تطالعنا بها الآن؟ الشخصيات النسائية فى الرواية: نزهة وزكية وسمر هى التى تشغل القدر الأكبر من الاهتمام والتفصيل. وكلهن واقعات تحت قهر الرجل، بدرجة أو أخرى، وبشكل أو آخر، أم الشباب: هجرها زوجها قبل أكثر من عشرين عاماً فانكبت على بناتها تربيهن، من أجلهن خرجت للعمل وتعلمت أن تكون قابلة، هى صاحبة المثل الذى لا تكف عن ترديده: «هم البنات للممات»، وهى - رغم القهر الذى وقع عليها من جانب الرجل (زوجها الهارب وأخيها الوجيه المتخلى) - تتمثل كل قيم الرجل فى الحياة ومعنى الشرف وسترة البنات!. أما نزهة فهى أكثر شخصيات الرواية كلها استدارة واكتمالاً وفيضاً بالحياة: جسور كاسرة، ذات عين جميلة لا تطرف فى وجه أحد، عرفت الرجال فى تبذلهم، وضعفهم، وخيانتهم واتضاعهم، رأت وجوههم الناضحة بالشهوة والرياء والكذب، وعندها لكل من الوجهاء أو مدعيى الوجاهة حكاية معها، وما أشد ما لقيت منهم!، حتى أخوها الصغير وحلمها الوحيد الباقى فى الخلاص، جاء بعد عامين قضاهما فى الجبل مع الملثمين يتربص بها ليقتلها، بذات السبب الذى قُتلت من أجله أمها وأمه، منطقى اذن أن تكفر نزهة بكل شئ: يا لله والأنبياء، الرجال والنساء، فلسطين الغولة التى تأكل خير ابنائها ولا تشبع، أما حين حاولت سمر أن تشرح لها معنى «الاستبيان» (تلك الحيلة الذكية التى لجأت إليها الروائية لمعرفة ماضى زكية ونزهة وخواطرهما) قالت نزهة بوضوح: «بدى أفهمك إنى لا قلقانة بالانتفاضة ولا قلقانة بالمرأة ولا قلقانة بالناس.. (..) وأنا بعد اللى صار وجرى لا أنا قلقانة بحداً ولا سائلة عن حداً..».

غير أنها لا تبقى هكذا حتى النهاية: فى اشتباك من أكثر الاشتباكات ضراوة استشهد أخوها أحمد، واجتمع المعزون، ثم تحول العزاء - كالمألوف - إلى اشتباك جديد، وصمم الشباب على هدم البوابة الصخرية الضخمة والوصول إلى «النقطة» وحرق العلم الاسرائيلى، تساقطوا بالرصاص، الواحد بعد الآخر، ثم تقدمت نزهة وقادت النساء فى طريق تحت الأرض نحو قلب الساحة، وخلال دقائق كانت جموعهن تتدفق من تحت الأرض، وحاولت فتاة أن تحرق العلم فأصابتها رصاصة وهى على حدود النقطة، فسقطت وإلى جوارها زجاجة «المولوتوف» التى كانت تحملها.. «مشت (نزهة) تترنح نحو الفتاة، كانت النسوة حواليها والحجة وشنطتها المفتوحة، كانت الزجاجة ملقاة بجوار الجدار تحت العلم. حملت الزجاجة وفتحتها ببطء شديد، رشت السائل على اللونين، ومدت يدها، وحملقت فى وجه سمر، همست سمر: وأخيراً عملتيها يا نزهة؟» هزت رأسها بدون تأثر وهمست بفحيح: «مش عشان الغولة عشان أحمد..» وتناولت عود الكبريت..

فلسطين. ها هو حسام يسأل نفسه الآن: «ماذا أخذنا ماذ فقدنا؟ أين كنا..؟ حتامَ المسير وأين النهاية وأين الأمل؟ ثم يتوقف ليجيب: «لا وقت الآن لهذا الترف. أركض. أهرب. حذر. اضرب. ناد. صفر. ارسم. خطط. ابعث مرسالاً. ادفن. انبش. احمل. اصبر. اضحك فى عز الحزن. انت الباقى. انت الهادم. انت الدنيا. وخلود الأرض..».

المرأة فى قلب «باب الساحة». المرأة قلب أعمال سحر خليفة. ولكن: أية مرأة هى التى تطالعنا بها الآن؟ الشخصيات النسائية فى الرواية: نزهة وزكية وسمر هى التى تشغل القدر الأكبر من الاهتمام والتفصيل. وكلهن واقعات تحت قهر الرجل، بدرجة أو أخرى، وبشكل أو آخر، أم الشباب: هجرها زوجها قبل أكثر من عشرين عاماً فانكبت على بناتها تربيهن، من أجلهن خرجت للعمل وتعلمت أن تكون قابلة، هى صاحبة المثل الذى لا تكف عن ترديده: «هم البنات للممات»، وهى - رغم القهر الذى وقع عليها من جانب الرجل (زوجها الهارب وأخيها الوجيه المتخلى) - تتمثل كل قيم الرجل فى الحياة ومعنى الشرف وسترة البنات!. أما نزهة فهى أكثر شخصيات الرواية كلها استدارة واكتمالاً وفيضاً بالحياة: جسور كاسرة، ذات عين جميلة لا تطرف فى وجه أحد، عرفت الرجال فى تبذلهم، وضعفهم، وخيانتهم واتضاعهم، رأت وجوههم الناضحة بالشهوة والرياء والكذب، وعندها لكل من الوجهاء أو مدعيى الوجاهة حكاية معها، وما أشد ما لقيت منهم!، حتى أخوها الصغير وحلمها الوحيد الباقى فى الخلاص، جاء بعد عامين قضاهما فى الجبل مع الملثمين يتربص بها ليقتلها، بذات السبب الذى قُتلت من أجله أمها وأمه، منطقى اذن أن تكفر نزهة بكل شئ: يا لله والأنبياء، الرجال والنساء، فلسطين الغولة التى تأكل خير ابنائها ولا تشبع، أما حين حاولت سمر أن تشرح لها معنى «الاستبيان» (تلك الحيلة الذكية التى لجأت إليها الروائية لمعرفة ماضى زكية ونزهة وخواطرهما) قالت نزهة بوضوح: «بدى أفهمك إنى لا قلقانة بالانتفاضة ولا قلقانة بالمرأة ولا قلقانة بالناس.. (..) وأنا بعد اللى صار وجرى لا أنا قلقانة بحدا ولا سائلة عن حدا..».

غير أنها لا تبقى هكذا حتى النهاية: فى اشتباك من أكثر الاشتباكات ضراوة استشهد أخوها أحمد، واجتمع المعزون، ثم تحول العزاء - كالمألوف - إلى اشتباك جديد، وصمم الشباب على هدم البوابة الصخرية الضخمة والوصول إلى «النقطة» وحرق العلم الاسرائيلى، تساقطوا بالرصاص، الواحد بعد الآخر، ثم تقدمت نزهة وقادت النساء فى طريق تحت الأرض نحو قلب الساحة، وخلال دقائق كانت جموعهن تتدفق من تحت الأرض، وحاولت فتاة أن تحرق العلم فأصابتها رصاصة وهى على حدود النقطة، فسقطت وإلى جوارها زجاجة «المولوتوف» التى كانت تحملها.. «مشت (نزهة) تترنح نحو الفتاة، كانت النسوة حواليها والحجة وشنطتها المفتوحة، كانت الزجاجة ملقاة بجوار الجدار تحت العلم. حملت الزجاجة وفتحتها ببطء شديد، رشت السائل على اللونين، ومدت يدها، وحملقت فى وجه سمر، همست سمر: وأخيراً عملتيها يا نزهة؟» هزت رأسها بدون تأثر وهمست بفحيح: «مش عشان الغولة عشان أحمد..» وتناولت عود الكبريت..

أما التغير الذى حدث لسمر فهو أنها - ببساطة - قد وقعت فى الحب! أحبت حسام «الملثم الجريح المطارد..»، وهى فى لحظة حميمة تبوح لنزهة ولنا وتفتح قلبها: «لو ما بيسمعنى بقول يمكن.. بس بيسمعنى.. ويعرفنى ويقرأنى مثل كتاب مفتوح، ويعرف أن أنا وهو من طينة واحدة، من الأرض الخضرا اللى بتعطى وبتثمر وبتطعم الغير.. (..) راح وتركنى معلقة بحبال ومشدودة على وجه الأرض.. (..) يا ريت الحب ما كان فى الدنيا وما حبيت!..».

نعم. هذا قدر من تتعلق «بالملثم الجريح المطارد..» صحيح: زمن الاشتباك، لا مكان لعواطف آمنة!.



قلت أن النساء فى «باب الساحة» كلهن واقعات تحت قهر الرجل، ولعل ما حدث مع سمر أوضح دليل: جاء منع التجول وهى فى بيت نزهة: ولم تستطع العودة لبيتها إلا بعد أيام، وهى تعرف ما يترصدها من عقاب على أيدى إخوتها القساة الساخرين بالمرأة، ودورها، وتفكر: الواقع يتغير والانتفاضة نفضت عنا الغبار وهزت الأرض بلا إنذار، «لا للمظاهرات». وفوجئ الإخوة بالمظاهرات تأتى للنسوة فى قعر الدار. «لا للخروج والبهدلة».. «وجاءت البهدلة اليهن، فى غرف النوم، واشتبكت النسوة بالأيدى، وصحن وتبادلن الشتائم، والتحمن بالجند وهن فى ملابس النوم والشعر المنبوش، وبعد بلدنا ما لنا دين.. أيام ذهبية كالميلاد، يولد المرء فى الثورة مئة مرة، ويموت الوفا لا تحصى..».

لكن هذا الوعى الناضج والحس المتوهج لا يحولان دون احساسها بالمهانة حين تتساقط ضربات الأخ الأكبر على كل مكان من جسدها حتى تركها حطاماً.. «وانطلق الأذان فجأة فأحست بالموت، فلا الاحتلال ولا الجيش ولا كل عفاريت الأرض، أقدر على سحقها مما سحقت..».

فى هذا المشهد تبلغ هجائية سحر خليفة للرجل قمتها. لم تتخل سحر عن هذه الهجائية أبداً، حتى الصيغة الجديدة للرجل الملثم لا تنجو منها!.

نعم. هى هجائية للرجل: الحاضر والغائب، المناضل والمتخلى، الشاب والشيخ، الأب والزوج والأخ: هذا أحمد يصدر حكماً بالإعدام على أخته التى رعته ويتربص بها، حتى تفر منه، وهذا حسام نفسه: يقسو فى معاملة نزهة التى تقدم له مأوى واهتماماً غير مشوب، وقسوته- قبل أن يلجأ لبيتها وبعد أن لجأ - لا منطق لها، تبدو حجج نزهة فى مواجهته ناصعة بيّنة، ويبدو موقفه القاسى جامداً وتقليدياً وغير مبرر.

وفى هذه الهجائية يشغل «السياسى» أو «المناضل» مكانه اللائق. وهنا حكاية مترددة عن المناضل الذى يتخلى عن رفيقته فى النضال، ويتزوج من سواها، ويقطع ما بينه وبينها،

أو يبقيها عشيقة فى أفضل الأحوال، مرتين تتردد هذه الحكاية فى «باب الساحة»: مرة فى عالم نزهة وخبرتها القديمة مع أستاذها فى النضال الذى أحبته، فاستخدمها، ثم أبقاها عشيقة لأنها أحبته، ومرة ثانية تحكيها «سحاب» حب حسام الأول. تحكى سحاب: «تذكرنى بقيادى كبير كان بلبنان قبل الضربة أحببته أكثر من عمرى، بس يا خسارة! المرأة عنده زوج جرابات، وكل زوج من لون كل لون فى درج، وكل درج برقم، وخزانة مسكرة بالمفتاح،..» هذا هو القيادى ينتقى من ألوان النساء الذى يلائم البدلة التى يرتديها، وحين يرد حسام بأنه ليس قيادياً، بل هو كادر صغير، تكون الإجابة هى ذات الإجابة التى تؤكدها نزهة: أنه سيكبر يوماً، ويصبح مثل أولئك القياديين، مثل «عاصم المربوط» الذى أسهم فى دفعها لمصيرها، ثم مضى يصعد دون أن يسائله أحد.

ويبدو هذا المصير محتملاً أكثر من سواه، لأننا لا نجد فى عالم سحر خليفة نموذجاً سواه!.

إتمام هذه الهجائية دفع سحر لأن تكتب أضعف فصول روايتها («اعتقال مركب»، ص-ص ١٥٣ - ١٦٨)، وهو الفصل الذى تأتى فيه أم حسام إلى بيت نزهة، هاربة من زوجها لائذة بزكية. هذا الفصل كله خارج السياق الروائى وما يقدمه عن قسوة «الوجيه» الذى يلعب أدواراً ثلاثة متماثلة: أباً لحسام، وأخاً لزكية، وزوجاً لهذه السيدة الآبقة، سبق أن عرفناه فى صياغات موجزة من قبل، فهو لا يضيف شيئاً سوى إحكام حلقة الاتهام حول الرجل فى أدوره الثلاثة تلك. حتى لا يستطيع الفكاك!.

هجاء الرجل يكمله - بالضرورة - مديح المرأة: هاته النسوة الثلاث يضعن خطة هدم الجدار الأسمنتى، وينفذنها، دون تلكؤ، وزكية تحمى الشباب وتؤمن الطرق «للملثمين» فى الليل لأنها «لا تخشى العتمة»، وسمر تقف أمام أخيها الذى أوسعها ضرباً، تحميه من مرور الداورية، ونزهة هى التى تحرق العلم الاسرائيلى فى النهاية.

ولست - شخصياً - أعارض كيل المديح للمرأة، رفيقة وشريكة فى النضال والمصير، ما أعارضه هو افتقاد الإنصاف. بعبارة أخرى: أكان لابد كى تبرز سحر خليفة دور المرأة أن تبخس دور الرجل؟ كل الرجال الذين عرفناهم فى «باب الساحة» - سواء كان حضورهم حياً أو من خلال مستدعيات الآخرين - جديرون بالنقد واللوم لما فعلوه أو لما يمكن أن يفعلوه، وليس ثمة رجل واحد ناج فى عالم سحر خليفة فإلى أين يمكن أن يؤدى بها - وبأعمالها - هذا العداء «الشوفينى» للرجل؟



بقى الجواب عن سؤال «الاستبيان» الذى اتخذته الروائية حيلة للكشف عن شخصياتها النسوية وتكوينها العقلى والنفسى. أصدق الإجابات ما جاء على لسان «أم الشباب» عما

أحدثته الانتفاضة فى واقع المرأة المعاصرة فى فلسطين. قالت بعاميتها البليغة العذبة المعبرة عن مشاعرها الحارة خير تعبير: «همومها القديمة بقيت على حالها، وهمومها الجديدة ما بتتعد. حبل وميلاد ونفاس ورضاعة وغسيل وقش ومسح وطبيخ ونفيخ ونكد الجوز، وهم الولاد، وهم الشباب المشردين بين الصخر والوعر وحم الشمس وزمهرير الشتاء وشوك البرارى وواويات الجبال. هم القريب. وهم البعيد. وهم الصغير. والكبير والمقمط بالسرير. إن كان بحضنك خايفة يا خدوه، وإن خدوه خايفة يضيعوه. من ساعة ما يفوت السجن لحد ما يخرج منه وانت دايرة وراه، من محكمة لمحكمة ومن باب لباب، وإن كان مش بالسجن دايرة وراه من مغارة لمغارة ومن زقاق لزقاق، إذا شفتيه بتنحرقى معه، وإذا ما شفتيه بتنحرقى عليه، هذى حياتنا: حرقة بحرقة وعذاب بعذاب..».

تلك الصورة، صورة المرأة الفلسطينية الآن. وقد أصبح ما تنبأت به سحر خليفة واقع كل يوم، ترسمها المدافعة عنها، المشيدة بها، حتى وإن مال فى يدها ميزان الإنصاف، وبدت فى عملها زيادات ونتوءات لا ضرورة لها.



هذا أنت ترى: ما تزال سحر خليفة بين المقعدين، وقد أعادت صياغة ذات السؤال: تحرير المرأة أم تحرير فلسطين، ليصبح: قهر الرجال أم قهر الاحتلال؟

وهذا ما فعلته فى «باب الساحة».

١٩٩٠

مشاهد من الرواية الفلسطينية في الثمانينيات..

دون تجاوز كبير، يمكن القول بأن الرواية الفلسطينية - منذ بداياتها غير المكتملة، وبعد أن دفعها غسان كنفانى دفعة قوية نحو الاكتمال - استطاعت أن تواكب الهم الفلسطينى، وأن تبقى - فى مجملها - على ارتباط حار ومباشر بقضيتها الواحدة (فما أندر الأعمال التى تبتعد عن تلك القضية الواحدة!)، وكان من الطبيعى أن تدور أفضل الأعمال حول تلك النقاط المحورية فى النضال الفلسطينى: ١٩٤٨ - ما قبلها وما بعدها: حدثنا الروائيون والقاصون عن تخلف الواقع وتواطؤ النظم وتناحر الزعامات وندرة السلاح والجبن والخيانة والتخلى، عن أفواج النازحين تجتاز الحدود فى البر والبحر، وراءها رعب الإبادة، وأمامها - عبر الأهوال - المخيمات وأكواخ التنك، المرمية - كالخلق الرثة - خارج العواصم الآمنة. وحدثونا عن ١٩٦٧: الدودة فى أصل الشجرة، وزواج العم بالأم خدعة ثقيلة، ضاع ما بقى من فلسطين - ضاعت كلها من النهر إلى البحر، وتبددت الأوهام مثل قبضة ثلج تحت شمس حزيران. ثم حدثونا عن ١٩٧٠: لم تكن مهارة صياد متربص فقط لكنها غفلة سرب من النعام كذلك، قُتل من قتل، وذُبح من ذبح، وكان خروج الباقين مشهوداً: لا زهوَ ولا أمجاد، والقلق على المصير الفاجع يحيط الراحلين والباقين جميعاً.

وفيما بين هذه النقاط المحورية، حدثنا الراوائيون والقاصون عن الإنسان الفلسطينى حيث كان، فى منفاه البعيد أو القريب، هو خارج فلسطين، وكفى. ومنتصف الستينيات - التى شهدت انبثاق العمل الفدائى فى الساحة الفلسطينية - تجد مقابلها فى الأدب كذلك. أجرى الفلسطينى حساباته من جديد: إنه يعيش على البقايا والفتات من كل شىء، وقضيته سلعة ثمينة بين أيدى المزايدين والانتهازيين وباعة الدم المسفوك والقاعدين على عروشهم والغافين فى حضن الوهم بأن عملاقاً لابد سينبت فجأة من قلب العجز والخرافة، ليعيد الأرض التى ضاعت، والعذرية التى انتهكت، والانسانية التى سُحقت، ثم قرر الفلسطينى شيئاً: إن مواجهة العدو - فى الداخل والخارج - مواجهة حقيقية وصادقة، والالتحام به، وقتله، هو

فقط ما يقلب ميزان الخسارة، ويحيل البقايا والفتات حقائق كاملة.

وانطلقت العربة الفلسطينية المسلحة: محملة بكل آلام المخاض الدامى، مثقلة بكل آفات وتناقضات الواقع الذى خرجت من قلبه، وأحاطها، تحمل ثواراً بلا أرض: مُسْلمين وماركسيين، مقاتلين ومتفلسفين، واقعيين وحالمين، صادقين ومهرجين، مزايدين أمام أعواد المنابر، ومحترقين فى صمت ونبل وكبرياء. بكل هؤلاء وبغيرهم انطلقت العربة الفلسطينية، محاولة أن تجد الطريق.

وكان هذا موضوع رواية السبعينيات والثمانينيات. وحملت الثمانينيات هموماً جديدة: بيروت: ملحمة القتال البطولى والصمود ثم الخروج إلى المنافى الجديدة من جديد، هذا فى الخارج. أما فى الداخل فقد تفجرت الانتفاضة وأصبحت إيقاع الحياة اليومية على كل أرض فلسطين. ولم تكن الرواية بعيدة عن هذا كله.

إن شئت صياغة موجزة لما حققته الرواية الفلسطينية خلال هذه العقود الثلاثة الأخيرة أمكنك القول بأنها استطاعت أن تحدو قافلة النضال: من المنفى والشتات، إلى حتمية المواجهة والفداء، إلى هموم الثورة المحاصرة فى الداخل والخارج.



فى السطور التالية أحاول النظر فى عدد من الأعمال الروائية الفلسطينية لكتاب من الداخل والخارج، لبعضهم سابق خبرة بفن القص، وبعضهم يقدم عمله الأول، وفى ظنى أنها تعكس - فى مجملها - هموم الرواية فى هذا العقد الأخير، ووسائلها فى التعبير عن تلك الهموم.

ولنبدأ بما قدم، «الشيخان»: إميل حبيبى وجبرا ابراهيم:

«أخطية، ١٩٨٥»: هل هى رواية الحنين إلى حيفا فى حيفا، رواية استعادة «أيام العرب» حين كانت الفاكهة حلوة المذاق لا حد لحلاوتها، وكانت الدنيا واسعة لا حد لاتساعها «كانت دنيانا كلها مشاعة لنا، حلالاً زلالاً علينا... كانت الدنيا والآخرة هى بلادنا: الجرمق أعلا من الهملايا، والبحيرة الجنة الدنيا، وصنوبر الكرمل حور الجنان..»؟ إنما من هذه الدنيا التى ضاعت يستدعى الروائى شخوصاً وأحداثاً، يرويها لنا فى غنائية عذبة، واستخدام خاص للغة وظلال الكلمات، وتطوير خصب لأساليب الكتابة العربية (خاصة فى الاستطراد) وجمالياتها، حيث يصبح للحرف الواحد أهميته ودلالته (خاصة فى الاختصار والتصحيف وصور الجناس والطباق).

لكن هذا ليس كل شىء فى «أخطية». عنها يكتب إميل حبيبى، وقد قارب نهايتها: «انى أجدها الآن ما أن تشرف على النهاية حتى تشرف على حديقة جديدة أو شاطئ جديد

(..) إن حالى فيها كحال الوالدة حين كانت تفك الكنزة الصوفية العتيقة.. خيطاً خيطاً.. كانت تعقد أطراف هذه الخيوط فتصبح خيطاً واحداً تنسج منه دفنات لأولادها...» هذا أقرب وصف لها، هى خيوط بعضها من الذاكرة، وبعضها من الواقع، وبعضها من التراث العربى، وبعضها من الممارسات الفلسطينية القديمة، بعضها من الداخل (داخل الذات والحدود) وبعضها من الخارج (بذات المعنى)، والشيخ يحاول أن يجعل من هذه الخيوط نسيجاً لا تتنافر ألوانه، وأن يحكم سداه ولحمته.

والعقدة التى تتلاقى عندها أطراف الخيوط هى تلك «الجلطة المرورية» التى وقعت ظهيرة يوم صيفى فى حيفا، فى مكان حدده تحديداً، منها تنطلق كل الخيوط وإليها تعود. وفى «التحقيق المتكامل» الذى أجرته الشرطة حول الحادث: وفى التحقيق الذى يجريه الصحفى المعاصر عن هذا التحقيق المتكامل نستمع لمختلف الشهادات: منها شهادة سائقة سيارة عجوز قالت إنها شاهدت شاباً فلسطينياً «ملثماً» بكوفيته الفلسطينية يتأبط «كلاشينك» ويمر مسرعاً بين السيارات...، ومنها شهادة «محامى الشعب»، بسببها، ومن أجلها، تنعقد المحاكمة لما سمى «بحرب التحرير»، تعرف منها رأى، قاضى اليمين، وقاضى اليسار وتجد فيها وزارة العدلية رداً على اتهامات «أمنستى»، ودليلاً على «أن المعتقلين هم الذين يعذبون أنفسهم بأنفسهم، ويكسرون أرجلهم ويفقأون عيونهم بأيديهم كى يشوهوا سمعة الاحتلال فى العالمين...»، ومنها كذلك شهادة الروائى نفسه: «لم يستجوبونى، وقد يكون إحجامهم عن استجوابى راجعاً إلى يقينهم أننى لن أحجم عن الاعتراف بأننى كنت ذلك المسلح الفلسطينى، ولكننى لم أتلثم، ولن أتلثم...».

وحين حدثت تلك «الجلطة المرورية»، شهد شهود بأن رجلاً اندفع من التاكسى، وراح يجرى وراء امرأة حاسرة وينايديها باسم «أخطية» (قال الرجل أنه عاد بعد خروجه بثلاثين سنة، فهل يعنى أنه عاد فى ١٩٧٨؟ إذا كان كذلك فمن حقنا أن نسترجع التواريخ، علّنا أن نعرف ما تلك الجلطة المرورية المروعة التى حدثت فى قلب حيفا ذات يوم من صيف ١٩٧٨). من تكون أخطية، ومن يكون الرجل؟ من جديد: حيفا التى كانت وعبد الكريم وأخوته وأخطية التى كانت تقف للشباب وراء ستار بيتها، وترسل لهم رسائل الشجاعة، وكلهم يحبونها، ثم غابت عاماً وعادت تحمل طفلة حملت بها سفاحاً، وجبن الجميع عن الاعتراف بأبوة الطفلة فضاعت أخطية كما ضاعت بعدها «سروة» أخت عبد الكريم.. «وأقفر من أهله شارع عباس»، وبقى الراوى، مثل عمرو بن معد يكرب، «ومثل السيف فرداً».

لا أزعم أننى فككت كل حروف الشفرة التى كتبت بها رواية إميل حبيبى، لكننى أستطيع القول بأن أحداً لو تقدم وأعلن أبوته للطفلة لما ضاعت أخطية، ولو أن أحداً وجد الجسارة كى يتسلق الشجرة إليها ما ضاعت «سروة» بعدها. وهكذا: لكل «اخطيته» عظم من عظامه ولحم من لحمه، هو الذى أضاعها، وهو الذى يركض وراءها وحين يراها - يخيل إليه أنه رآها - لن تكون سوى وهم خُلب، فهو إنما أضاعها، يوم تركها وتخلى!.

إنما مثلها مثل معالم حيفا القديمة، كما يقدمها ذاكرتها، وراويتها وشاهدها «تلك الأماكن كلها لا تذهب عنكم، بل تذهبون عنها.. لا يأخذونها منكم، بل يأخذونكم منها، يرحلون عنها ولا يعودون، أما هى فلا تعود لأنها لا ترحل...».

وأخطية قطعة رائعة من فن القص، جوهرة صقيلة، استطاع صائغها أن يخفى عنا عرقه وهو يصوغها، كلمة كلمة، وحرفاً حرفاً، وبقيت - فى وجوهها المتعددة - مثقلة بهموم الباقين داخل الزنزانة الكبيرة، ومن شأنهم إن شاءوا التواصل إن يدقوا على جدرانها فى لغة خاصة، موجزة وبليغة، تستعين بالصورة والرمز واللفظة الموحية وتحميل الكلمة الواحدة أكثر من معنى واحد، والإحالات الكثيرة إلى المأثور وطاقته الوجدانية الهائلة.

ولأن صائغها أخفى عنا عرقه وهو يصنعها فقد بقيت - شأن الأعمال الفنية الخالصة - تعطيك قدر ما تعطيها، إن بذلت، أنت، الجهد فى تلقيها اكتملت لك المتعة بها، إما أن قرأتها قراءة المتعجل الذى يبحث عن نهاية الحكاية فلن تجد بين يديك سوى أصداف فارغة لا تغنى عنك شيئاً.



واختار جبرا أن يقدم فى الثمانينيات، «نزوة كافكاوية» هى الغرف الأخرى «١٩٨٦».

هى «نزوة» لأنها تقع بعيداً عن السياق الروائى لأعمال صاحبها منذ «السفينة» ١٩٧١، و «البحث عن وليد مسعود» ١٩٧٨ بوجه خاص. هى قطع فى هذا السياق، توقف عنه، فالأبطال فى هاتين الروايتين كان لهم وجودهم الحى، الممتلئ هموماً وأشواقاً وأفكاراً ومشاعر، ولهم أهداف يسعون لتحقيقها فينجحون ويخفقون، صحيح أنهم - أعنى الرئيسين منهم - «أكبر من الحياة» لكنهم يمكن أن يكونوا على مقربة، وتؤدى «الطاقة النرجسية» التى يشحنهم بها المؤلف إلى إغنائهم بجوانب متعددة من الوجود.

أما بطل «الغرف الأخرى»، فإننا نظل - حتى النهاية - ونحن لا نعرف من هو: نمر علوان أم عادل الطيبى، طبيب شهير أم كاتب معروف، وهؤلاء الذين احتشدوا له، هل جاءوا ليستمعوا إلى محاضرته ويكرموه، أما جاءوا لمحاكمته وادانته والحكم عليه، الأهم أنه هو ذاته لا يعرف، فهو يجد هواجسه الخاصة مسجلة على ورق مطبوع وفى كتاب يحمل اسما لا يعرف إن كان له أم لغيره، وبعض النساء اللاتى عرفهن فى ماضيه يعدن للظهور، والتحولات لا تنتهى، وهو هنا وهناك معاً، وهو يشهد قرينه أو صنوه ممدداً على طاولة العمليات، ثم يتكشف الأمر عن حفل تنكوى هازل، فلا الجراح جراح، ولا الممرضة ممرضة، ولا هو هوا.

من غرفة لغرفة يساق، كأنه جوزيف كاف، أو المساح فى دوراته المحمومة حول القلعة، أو روبرتسون فى دهاليز «السفينة»، لا يستطيع أن يتفهم كنه الشراك التى تنصب له

بإحكام، ولا يستطيع أن يلتقط أنفاسه وسط التحولات التى يتسارع إيقاعها ويزداد وقعها، والجو كله كابوسى خانق، تنفجر فيه مشاهد من البذاءة والعنف والقبح والشهوات المحبطة والملل والكآبة، ولا خصوصية فى الأحداث، ولا إشارة واحدة تدل على زمان أو مكان.

كأن كوابيس وديع عساف بطل «سفينة» جبرا قد تقدمت لتشغل صفحات الرواية كلها، بل إن تلك الكوابيس تكاد تتطابق وبعض ما يراه بطل «الغرف الأخرى»: «اللقطات المكبرة على الشاشة اللعينة تؤكد على الأفواه الفاغرة الملتوية، واللعاب يسيل من زواياها، والعيون الجاحظة الفائضة بدموعها، والأصابع المتشنجة الباحثة فى الفراغ فوق الرؤوس عن أشياء مجهولة تريد التشبث بها، والصراخ يتداخل ويتنوع ويشتد حدة وفوضى»، هى ذات الكوابيس التى تطارد «وديع» فيهرب منها إلى رسمها، ولئن صدقنا عذر وديع، أو صاحبه وخالقه - فى أنه - مثل مدينته «القدس» - مشطور، منقسم. فما عذر صاحبنا هذا الجديد؟

الجراح الشهير - الذى سيتكشف عن سواه كما هى العادة - يقدم لنا التبرير النظرى، من أين؟ تماماً كما نتوقع: من أندريه بريتون وعبارته: «هناك رجل مشطور شطرين فى النافذة». ويواصل شرحه: «هذا الرجل المشطور شطرين إنما هو الانسان وهو يحاول أن يرى ويعينيه كلا الوجهين من كيانه ويوحد بينهما: الوعى واللاوعى، العقل والغريزة، الواقع والرؤيا... والكثير من إبداع الفنانين والشعراء، بل وإبداع الدارسين، وفى عصرنا كما فى العصور السالفة.. هو محاولة لإطلاق الوحش الغافى فى الدواخل...».

مثل هذا التبرير هو الذى قاد إلى موجة كاملة فى أدب العبث، واليأس من وجود المعنى فى العالم، ومن جدوى الجهد الانسانى الذى يدور فى دورات مقفلة لا قدرة لأحد على الخروج منها، ولا على التوقف عن المحاولة العابثة فى الوقت ذاته.

حتى النهاية التى تنتهى إليها «الغرف الأخرى»، والإسم الأخير الذى ينتهى إليه صاحبنا (فارس الصفار) قد لا يكون غير تحول جديد فى تلك التحولات التى لا نهاية لها، فهذا اللون من الكتابة يمكن أن يدور فى دورات مكرورة لا تنتهى لشئ. ولأى شىء تنتهى مادام الانسان - على هذا النحو - محاصراً ومحاطاً به ومسوقاً - على رغمه - لا يملك من أمر نفسه ومصيره شيئاً؟

لمعة الأمل الوحيدة فى «الغرف الأخرى» قد تتمثل فى تلك الخطبة المرتجلة اتى ألقاها البطل مرغماً. هى وحدها التى تشى بوجود شئ يربطه بأرض الواقع خارج كوابيسه الخاصة ورؤاها. فى خطبته تلك تحدث عن صديق له انتحر لأنه رفض عالماً يتحكم به «القتلة والسفلة وأهل الدجل»، وقد هَمّ هو ذات يوم بأن يفعل الفعل نفسه وأن يعبر الحد الفاصل بين الحياة والموت، لكن، موجة «مجهولة» دفعته للوراء، وبعد أن انتحر صاحبه أحس بأنه سعيد ومحظوظ «فى العودة إلى الساحل الصاخب بالنذالات والجرائم. لماذا؟ كى أجابهها بإرادتى،

كى أحاربها ورأسى مرفوع وعيناى مفتوحتان...».

لكن تلك كلمات جاءت فى خطبة مرتجلة، صاحبها مُرغم على أن يلقيها، وهو يتخبط فى الشراك المنصوبة له، وهو يتساءل عن هويته الضائعة، وعن هؤلاء الذين نصبوا له الشراك.

حين قرأت «الغرف الأخرى» للمرة الأولى هممت بأن أقول: «ويل للشَجِّى من الخلى»!.



قلت أن الرواية الفلسطينية تدور - فى مجملها - حول تلك النقاط الأساسية فى مسيرة النضال الفلسطينى، وليس نادراً أن تجد عدداً من تلك النقاط فى أعمال الروائى، أو القاص نفسه: فى «ذكرى الأيام الماضية، ١٩٧٠» حدثنا رشاد أبو شاور عما حدث فى ١٩٤٨، وفى البكاء على صدر الحبيب، ١٩٧٤ عما حدث فى عمان ١٩٧٠ «وفى العشاق، ١٩٧٧» عن الحياة فى مدينة أريحا والمخيمات من حولها بعد ١٩٦٧، وها هو فى عمله الأخير «الرب لم يسترح فى اليوم السابع»، ١٩٨٦ يحدثنا عن تجربة الخروج من بيروت ١٩٨٢:

الوداع، إذن، «يا بيروت، يا مدينة البحر والشعر والمتاريس والغرباء، وأم الهاربين من أوطانهم إلى مقاهيك وصحفك ومجلاتك...» بعد تسعة وسبعين يوماً من النضال والصمود الأسطورى، (قدم أبو شاور بعض وقائعه من قبل فى عمل أقرب للتسجيل هو: «آه يا بيروت، ١٩٨٣) كان لابد من الخروج، وجاءت الباخرة القبرصية «سولفرين» تحمل الراحلين إلى تونس، ومعهم الكاتب الذى لا يجهد فى إخفاء نفسه (ولعله لا يريد)، وهى - مثل سفينة نوح - حملت شتى أنواع الكائنات: منهم سارق الثورة ومنهم حارس الروح، ومنهم العقداء والعمداء الذى سبقوا إلى الاستيلاء على كبائن السفينة الفاخرة وتركوا للآخرين النوم فى العراء، منهم المخمور الذى لا يفيق أبداً، وينطلق فى مونولوج متصل لا يخلو من نفاذ لقلب الحقيقة الجارح، منهم مناضلون حقيقيون، مهتمون بالحاضر والمستقبل، ومنهم من يلفون سجائر الحشيش، ومنهم جماعة منصرفة طول الوقت إلى لعب الورق، ومنهم... ومنهم..

وهم جميعاً فلسطينيون: هم «عينة ممثلة» - لو صح التعبير - لأولئك الذين التحقوا بالعربة الفلسطينية فى بحثها الدامى عن الطريق. هم جميعاً فلسطينيون يقتنصون لحظات مواتية للعزف والتدبيك والغناء، وهم جميعاً فلسطينيون: لكل ذكرياته عن قرية أو مدينة أصبحت بعيدة جداً، وهو من منفى لمنفى يسير، لكنهم قادرون على أن يجدوا بعض الدفء فى تبادل الذكريات، بل وأن تنمو علاقة حب بين رشيد (وجه الكاتب أو قناعه) وزينب، وبين أبى منصور، المقعد كسير الساق والفتاة الفليبينية الرقيقة التى تقوم على العناية به، وهم جميعاً فلسطينيون: يجدون فى «الميرمية» علاجاً لأمراض الجسد وجفاف الروح،

ويستعيدون مع رائحتها «الحقول والبرارى والأهل والتراب.. ورائحة خبز الطابون».

لكنّ الغلبة فى الصورة التى يرسمها رشاد أبو شاور هى للألوان القاتمة: حين يأسن الماء تنمو الأعشاب السامة والمتسلقة، وحين تحاصر الثورة (من يد العدو طعنة ومن يد القريب طعنتان) ويكون عليها أن تقف عند منعطف هام فى مسيرتها، فمن حق أبنائها أن يطرحوا كل شئ للنقاش فى ضوء النهار. يقول رشيد لواحد من أبناء قريته القديمة وهو يحاوره: «ثورات كثيرة انضم إليها لصوص وقطاع طرق، وفيما بعد صاروا ثواراً بحق، اكتشفوا انسانيتهم. ليس عيباً أن يكون الواحد سائق سيارة عمومى ثم يأتى للثورة، العيب أن يسوق هو وغيره الثورة فتصير «عمومى» للذى يركب.. للذى يدفع. ونحن.. ماذا؟ ندفع أحلامنا وأعصابنا ودم قلوبنا لا.. لا مصالحة لا أقل من فضحهم وكشفهم للناس...».

ولأنه كذلك، فهو يتعرض لحادثة بذيئة: أحدهم بال على رأسه (حرفياً)، وبكى بصمت ثم ارتفع نشيجه: «لقد تبول أحدهم على رأسي.. على رأسى تماماً.. على رأسى وقلبى وروحى وجسدى وملابسى العسكرية ومسدسى وأفكارى وكتبى ومقالاتى»، وليست المسألة إهانة لشخصه فقط، لكنها تدفع إلى رأسه أسئلة كثيرة هى التى تتردد فى العمل كله كأنها ألحانه الأساسية: «ربما يكون الخراب هنا أو هناك مفضوحاً لكن المسألة هى أنه يتفشى فى جسد ثورتنا، وقبل فوات الأوان علينا جميعاً أن نهزم الخراب، مناعة الجسد من الجسد نفسه، ماذا نكسب إن خسرنا أنفسنا وربحنا العالم.. فكيف إذا خسرنا أنفسنا وخسرنا العالم؟».

وكانوا جميعاً يعرفون أن ثمة بواخر أخرى - فى الوقت ذاته - تمخر البحار، تنقل إخوة وأخوات ورفاقاً ورفيقات إلى بلاد بعيدة متنائية: بعضهم إلى السودان، وبعضهم إلى اليمن، وبعضهم إلى العراق، وهم إلى تونس. مرحلة أخرى من المنفى والشتات، لكن الفارق الأساسى بينها وبين الشتات الأول إنما يتمثل فى هؤلاء الذين تطعموا بالنار، وعرفوا طعم الرفض المسلح، وأولئك الذين لا يزالونَ يعملون ويخططون لمواجهة العدو وقتاله. هذا طيار فلسطينى قاتل فى نيكاراجوا يقول: «ما أروع شعورك وأنت تواجه الأمريكان وجهاً لوجه، وأنت فى امريكا اللاتينية، وفى نيكاراجوا تقاتل الأمريكان، وتعمل ليل نهار مع شعب يتكلم لغة ليست لغتك، ولكنك تشعر أنك تقاتل مع أهلك، تحارب من أجل فلسطين، ونيكاراجوا، والأفارقة العراة، وكل المظلومين فى هذه الدنيا...»، وهذا «حارس الروح» العجوز، لم يضع سلاحه أبداً منذ رفعه فى غزة ١٩٥٥: «أنا فدائى قديم، مُدَرب فى جيش التحرير، قاتلت فى قوات التحرير الشعبية عندما احتل عدونا غزة فى عام ٥٦ وعام ٦٧، ثم رحلت عبر الصحراء إلى مصر، انتقلت.. ذهبت إلى الأردن.. قاتلت فى معركة الكرامة وجُرحت وعشت، وها أنا على ظهر هذه الباخرة ولست أدرى أين سأموت...».

صحيح: لا يعرف فلسطينى أين سيولد، ولا أين سيموت، لكنه يجب أن يعرف ما يصنع بين الميلاد والموت!.

واختار يحيى يخلف موقعاً صغيراً فى «الدامور» ليقدم منه «نشيد الحياة، ١٩٨٥».
ولا عجب أن يبدأ نشيد الحياة بالموت: جثة رجل غريب يقذفها البحر، ولأن «إكرام الميت دفنه» ينشط الشايب إلى غسله وتجهيزه وإعداد جنازته الصغيرة. هذا الشايب أيضاً هو حارس الروح: «لا ييأس ولا تهزه الكوارث، يظل مستيقظاً طوال الليل والنهار. عَزَّ النعاس منذ مجزرة تل الزعتر، عزالنعاس وما شقشقت الشمس ولا أضاء قمر فى القلب...»، وحين تشتعل الدنيا بالإعصار والجنون يلوذ بركن دافئ من ذكرياته، فيسترجع صورة امرأته الطيبة الوفية الخصيبة التى رحلت عنه منذ سنين «منذ ذلك اليوم وأنا وحيد.. سنوات وسنوات مرت.. صرت أحلم بالنعاس الصعب، والوسن الذى لا يأتى، ولكن منذ أن جئت تل الزعتر أصبحت الثورة أسرتى، صار الشباب أهلى وعشيرتى، صارت البارودة تؤنس روحى، ظلت اليقظة ترهقنى، ظلت اليقظة تريحينى...».

من بين أولئك الشباب الذين صاروا أهله وعشيرته، يتميز «حمزة شط البحر»: ترك دراسة الأرصاد الجوية والتحق بالثورة مبكراً «لذلك ظل يتنبأ بحالة الطقس وتقلبات الجو، ويستقرئ المناخ بالعين المجردة، يمشى حمزة، يمشى معه الخط السياسى، يمشى معه الحذر والانتباه، واليقظة»، .. ولأنه كذلك نال جزاءه كاملاً: حب رفاقه وحب أهل القرية الصغيرة، ويغنى له الروائى نشيداً: «جاء شط البحر، جاء بعد ليل طويل، .. وظل ممتلئاً بالصحو والانتباه.. يعود خفيفاً مثقلاً ببعض الكرى وبعض الندى ورائحة البحر.. وعند التعب الصعب والعطش الصعب ترضيه طيبة أهل المخيم.. عذوبة عزوته، ويرضيه ينبوع طيبتهم، وصدق نوايا السنونو تحت سقوف البيوت، يلقى عليهم تحيته، يردون بما يشبه الخبز والملح والفضة الخالصة...».

ومن حولهما نتعرف على بقية العازفين نشيد الحياة: «الزهيرى» فران المخيم، وزَجّاله ومصدر الدفء والخبز الطازج فيه، و«أبو العسل» صاحب العربة العجوز وحصانه، «وزليخة» المرأة التى هجرها زوجها منذ سنين لا تعرف عددها، فبقيت وحيدة إلا من دجاجاتها، تنثر قلبها حباً للناس، و «سنيورة» الفتاة الجريئة سيئة السمعة التى تتبرج وتتصدى للرجال، وفى الموقع مع حمزة أحمد الشرقاوى الشاب المتفجر بالعافية والرغبة فى الحب، وحسن الأمجد الذى يطالب دائماً بثورة فى الثورة.

لكن هناك أيضاً - مرة ثانية وثالثة - سعيد راجى من أمن الثورة: يقتحم جنازة الرجل الغريب بسيارته الفاخرة وينثر الوحل على ثياب الرجال. ويكون تعليق الشايب عليه أنه «من البعوض الذى يلتصق بجلد الثورة..» وليلة الإعصار الرهيب الذى اجتاح المنطقة شرد حصان، «أبى العسل»، فخرج للبحث عنه حتى ضل الطريق، لكنه اكتشف حادثة سطو يرتكبها سعيد ورجاله، وجاءت لجنة أمنية للتحقيق فى الحادثة، وأصر أبو العسل على الإدلاء بشهادته، ولقى عقابه فى الليلة ذاتها: بعد منتصف الليل هاجمه ثلاثة رجال مقنعون وأوسعوه ضرباً بأعقاب البنادق حتى تركوه ملقى بين الحياة والموت..

وتفجر الخبر بين الشباب كطعنة خنجر، واندفع القهر كالرياح، أما حمزة فأصبح لا يدرى أين يذهب «الدروب موحشة، والزاد قليل والرؤية غير واضحة، الضباب ينتشر والأرواح تتعذب ويعلو صوت خسيس القوم على أصواتنا، الجبان يزأر والرعديد يرفع رأسه عالياً، يتعاظم القلق ويزداد العبث، ويكثر التخريب. الأشياء تتآكل أو تتلف أو تتداعى، تحت الخيمة مقاتل ولص، تحت سقف النار فارس وانتهازى، فمتى تزلزل الأرض زلزالها، وتنفجر براكين القهر، وتنتهى إلى الأبد سياسة إذلال الرجال؟..

وقد زلزلت الأرض حقاً. إنه الاجتياح الاسرئيلى للجنوب صعوداً نحو بيروت. هى الحرب الشاملة إذن، خاضها الشباب ضد الهول الذى يأتى من البحر والسماء، أصدر حمزة أوامره بفتح النار وقصفت المدافع.. صنعت حزاماً نارياً، اشتعلت النيران فى مقدمة الرتل فتراجعت الدبابات التى كانت فى طريقها للمحور، ومن جديد جاءت الطائرات المزمجرة تواصل القصف، ترك الرجال خنادقهم، أخلوا المواقع المكشوفة، أصيب بعضهم بجراح بليغة، حرقت الطائرات الأخضر واليابس، ولم تتوقف.. «وأصيبت المدافع اصابات مباشرة، انفجرت سبطاناتها واشتعلت النيران بكل شئ وتقدمت الدبابات، جاءت عبر الشارع العريض بجنازيرها بينما مدافعهم تقصف فى كل الاتجاهات، ثم أطلت من على سطح البحر ناقلات الجنود البرمائية، تراجع المقاتلون الذين أصيبت مدافعهم والذين نفذت قواذفهم والذين خرج لحمهم ونزف دمهم، تراجعوا إلى داخل البلدة...».

نعم. هى معركة غير متكافئة كما قال حمزة، هزموا فيها لكنهم لم يستسلموا. وضع حمزة خطة لاقتحام مقر القيادة المؤقت الذى أقامه العدو فى الدامور، وأطلقوا النار على من فيه، قتلوا عدداً من القادة والضباط الكبار وأصابوا الباقين (وتلك واقعة حقيقية يثبت الكاتب مصادرها).

وتواصل الحياة نشيدها فى تلك القرية الصغيرة القريبة التى ارتحل إليها غير المقاتلين يلتمسون بعض الأمن.

وقد اختار يحيى يخلف أن يكتب روايته العذبة هذه بأسلوب يوائمها تماماً: اللقطات الصغيرة المتتابعة التى يبدو تتابعها عفوياً لكنه محكوم بمنطق داخلى، هى كافية ودالة على تكوين الشخصيات ومصائرها (هو ذات الأسلوب الذى استخدمه فى روايته القصيرة السابقة «تفاح المجانين، ١٩٨٢»). فى كلمات قليلة نرى برعم علاقة انسانية دافئة يتفتح بين حمزة وأرملة ذلك الرجل الغريب، وعلاقة أخرى موازية بين أحمد الشرقاوى وسنيورة بعد أن تخلى الفتى عن حلم زواجه، لأن تحقيقه يجب أن يمر بسعيد راجى وأمن الثورة، ووجد فى أحضانها الدفء والأمن الحقيقى، والزهيرى يلقى مصرعه تحت وطأة تعذيب الاسرائيليين الذين أسروه، وأبو العسل يتماثل للشفاء، والشايب حى لا يموت.

ويتصاعد نشيد الحياة عذباً دافئاً رغم الهزائم والحصار من الداخل والخارج جميعاً.

وكأنما أراد فيصل حورانى أن يبتعد عن فلسطين، فلم يبتعد إلا ليزيد اقتراباً!. وفيصل كاتب دخل الرواية من باب الهم السياسى والعمل السياسى والكتابة السياسية كذلك. فى روايته الأولى «المحاصرون، ١٩٧٣» قدم «شهادة» عما حدث فى أيلول ١٩٧٠، و«تحليلاً» لأسبابه فى لغة مباشرة، دون خطابية أو افتعال. حدثت أخطاء؟ نعم. لكن بطل «المحاصرون» يقول بوضوح: «بدأنا نعرف الاتجاه الصحيح، وعلينا أن نستعد طويلاً، أن نقوم بالتنظيم، ننشر الوعى، بلا مزايدة وبغير تهريج أو كذب...» وفى روايته الثانية «بير الشوم، ١٩٧٩» رجع فيصل إلى ما حدث فى ١٩٤٨، واختار قرية عادية من قراها، قدمها لنا بشبابها ونسائها ومختارها وشيخها ومجاهديها، وعلاقاتها بالقيادة فى القدس، وبجيش الإنقاذ فى الجوار، وتابع معركتها يوماً بيوم، حتى سقطت، وأقام اليهود مجزرة لمن بقى من أهلها. طفل واحد فقط هو الذى نجا: «هو نفسه لا يعرف كيف واتته الشجاعة، وهو نفسه يقول: ربما كان الخوف هو الذى أسلم ساقيه للريح، فمضى يجرى ويجرى والرصاص يلاحقه، وصيحات الحقد من الجلادين، وصيحات الفرح من الذين لم يجهز عليهم بعد...».

وفى «سمك اللجة»، ١٩٨٣» يرتحل فيصل إلى سوريا نهاية حكم الشيشكلى (١٩٥٤/٥٣)، ويختار معلماً شاباً معارضاً للسلطة، فيتقرر إبعاده إلى قرية نائية وموحشة فى درعا. لكن هذه القرية «البطيحة» تطل - مباشرة - على نهر الأردن، وحين وقف المعلم يراه للمرة الأولى داهمته، «هموم سياسة» لم يقو على دفعها: «فعند الحافة الأخرى بعد عشرين أو ثلاثين متراً هى عرض النهر فى هذا المنبسط، تبدأ أرض فلسطين، الشريط السهلى الذى يحف بالنهر، والتلال التى تتماوج بعده.. أراها وأعرف أنى لا أملك أن أطأها. كانت اسرائيل تقف أمامى بما تمثله من غموض وقهر وتسلط، تقف جداراً يحبس عن وطنى الراحة والأنسام، كنت أقف إزاء هذا الجدار وأتذكر الخطب التى تصوب نحوه، خطباً صاخبة يطلقها متبجحون ومزايدون وأفاقون ومستهلو زعامة فترتد إلينا انقلابات وسجوناً وجوعاً وإذلالاً واعتداءات وطغياناً..».

وهل يملك الكاتب إلا أن يكون ذاته؟ قدم فيصل حورانى رواية سياسية فى المقام الأول، لست أعنى أنه قدم خطباً وشعارات وتظاهرات على طول حوالى الأربعمائة صفحة، بل هناك شخصيات توفرت لها أسباب الحياة والإقناع (أشير بوجه خاص إلى رقية أم رجاء ذات الحضور الطاغى المفعم بالأنوثة، والتى يتشهاها البطل ويراها «ملكة الطوارق»، والرقيب جدعان فى ماضيه وحاضره، وأبو جمعة، والاقطاعى الذى تختلف ملامحه عن الاقطاعى التقليدى)، وأحداث لها خصوصيتها فى تلك البقعة النائية حيث تختلط تقاليد البداوة القديمة بالاقطاع الراسخ كالقدر، لتصوغ وجه الحياة، ويبقى، ثمة، أفراد قليلون يحاولون الحفاظ على شىء من كبريائهم الانسانى فى مواجهة بطش الاقطاع وممثلى الادارة المحلية العاملين فى خدمته، وممثلى أجهزة الأمن المتواطئة معه.

وحين جاء البطل هذه البقعة النائية من أرض بلاده لم يكن شيوعياً منتظماً فى الحزب،

كان معارضاً مستقلاً، متهماً عند أصدقائه منهم بأنه ممعن فى فرديته واستقلال رؤيته، لكن «الممارسة» قد صهرته، وجعلته يتخلى - تدريجاً - عن «طهريته» وأفكاره الإصلاحية، ومن ثم وجد مكانه فى صفوف الحزب، وحين عاد إلى القرية شرع يلتقى بالصيادين ويعمل معهم على إقامة كيان تعاونى يحد من استغلال التجار لجهدهم، ومع المزارعين من أجل كيان يتولى تسويق محاصيلهم، وشرع ينتقى - من هؤلاء واولئك - مرشحين لخلايا جديدة.

لهذا قلت إنها رواية سياسية فى المقام الأول، ليس لهذا فقط، بل إن المعنى العام للعمل كله، والذى يستمد عنوانه منه هو أن «سمك اللجة» لا يمكن أن يكون فريسة سهلة للصيادين، وكان هذا الدرس الأول الذى تعلمه من صاحبه الصياد: «لا يعلق السمك حين يكون فى اللجة القوية، يعلق السمك إذا كان النهر هادئاً، أو إذا تصيدناه من الحفاف..» ثم يأخذ منهم ليعود فيعطيهم: «توسلت الدخول إلى عقولهم بما يعرفونه معرفة يقينية، بالفرق بين سمك اللجة وسمك الحواف، وقد شاقهم هذا المثل كما شاقنى، وتوالت حكاياتهم تؤكد ما رميت إليه، حكايا بسيطة ومعبرة، مستقاة من خبراتهم، وحدثنى أحدهم، وهو يتلمس استخلاص الحكمة العميقة عن سمك البربوط. هذا السمك حيوان برمائى، يترك قطع النهر ويخرج إلى الشطوط ليرعى العشب، وهناك يمسكونه بغير عناء، وختم حكايته: معك حق، فنحن لا ننجو إذا لم نحتم بالتيار...».

مرة ثانية: ليس هذا فقط، بل إن الرواية تنتهى إلى كشف قد يفجأ القارئ، لكنه يبدو منطقياً تماماً فى هذا السياق، أعنى الاتصالات الدائرة بين اقطاعى الناحية والقوات الاسرائيلية على الضفة الثانية للنهر، ولعل تلك الاتصالات هى التى مهدت للاشتباك الأخير الذى لقى فيه الرقيب جدعان - أوفر شخوص الرواية تعاطفاً وقبولاً من جانب البطل وصاحبه - مصرعه الفاجع، لتترمل «ملكة الطوارق» من جديد: «أجهدت مشاعرى لأبدو متماسكاً، وكانت هى مثلى تتجلد، والصمت الواصل بيننا يلجم الكلمات وحين نطقت جاءت عبارتها صدى لما أفكر فيه: رحل كما ينبغى لمثله أن يرحل...».

ها أنت ترى فيصل حورانى: حاول أن ينأى عن الكتابة عن فلسطين فزاد اقتراباً، وحاول أن ينأى عن الكتابة السياسية فكتب رواية سياسية تعليمية!.



.من الأعمال الروائية التى كتبت فى الداخل وعن الداخل أقف عند عملين: «زغاريد المقاثى» (الجزئين الأول والثانى) لمحمد وتد، ١٩٨٨ و «الجراد يحب البطيخ» لراضى شحادة، ١٩٩٠».

الرواية الأولى - بجزءيها - تتصدى لتصوير الحياة فى قرية من قرى قطاع جنين اسمها «خربة الزبداوى» قرية من مئات القرى الفلسطينية بعد اندلاع الانتفاضة، وتكشف عن تغير

إيقاع الحياة اليومية فى ظلها: أصبح للصبيان دور يعرفونه، وللشباب دور، وللنساء دور، الجميع يعملون ويؤدون أدوارهم، يكرون ويفرون، ينصبون الكمائن للعربات ويهاجمون «الصراصير»، ولا يتوقفون عن رشق الجنود بالأحجار، وشباب المناضلين يلوذون بالمغارات والكهوف، يستخدمون خبراتهم بأرض بلادهم ونباتها وحيوانها ويخزنون السلاح ليوم قريب.

لكن الرواية لا تقف عند حدود الخربة، بل تتجاوزها إلى قريب وبعيد: إلى المدن القريبة (نابلس بوجه خاص)، وإلى عمق صحراء النقب حيث سجن «أنصار ٢». وإلى بعيد تنتقل الرواية: إلى باريس ومدريد وروما ثم الجزائر. فى «زغاريد المقاثى» طموح إلى تصوير جانب من ذلك الصراع الشرس بين الفلسطينيين والاسرائيليين فى العواصم الأوروبية، ذلك الصراع الذى يدور متستراً بالظلام والتخفى، معتمداً على الرصد والمراقبة وتحليل المعلومات ووضع الخطط، واستخدام المقاهى والأقبية والفنادق والمحطات والبيوت المستأجرة والواجهات البريئة وجوازات السفرالزائفة. وفى هذا الصراع - ومن حيث طبيعته الخاصة - يتلبس الحق بالباطل، ويُسْتَغل حماس الشباب وحاجتهم للمال واللهو للدفع بهم إلى أهداف زائفة وعمليات مشبوهة، ويقدم الكاتب مثالاً لهذا النشاط ذى الوجه المزدوج فى «خلية يافا»: باسم النضال الفلسطينى تقود ضحاياها إلى تنفيذ عمليات تؤدى إلى تشويه هذا النضال بالذات، وتقدم عنهم معلومات لأجهزة الأمن فى اسرائيل.

«العبد» ابن الخربة الذى خرج إلى العالم الواسع هو الرابط بين هذين العالمين فى الرواية: فى أوروبا يعرف أحد قادة العمل الفلسطينى فى الخارج، «سمعان»، ويعرف الفتاة الإيطالية ماليسا، وتقوم بينهما علاقة حميمة - سيأتى الحديث عنها فيما يلى - لكنه يستدرج إلى «خلية يافا» التى تحرضه أولاً على نسف «كنيس» يهودى فى باريس، ثم تتخلص منه بقتله أثناء تفجيره سيارة ملغومة أمام السفارة الاسرائيلية فى نيقوسيا.

و «ماليسا» صاحبته الإيطالية نموذج متكامل لفتاة أوربية من ذلك الجيل الذى تكون فى حضن اليسار الأوربى المعاصر، دفعها التمرد على أبيها الذى عمل فى خدمة الفاشية إلى التوجه نحو اليسار، فوقعت أولاً فى وهم اسرائيل و «كيبوتساتها» وقامت مرة بزيارتها، لكنها حين التحقت بخلية ثورية يسارية، ثم عرفت العبد وسمعان وجماعتهما، وتابعت من خلالهم أنباء ما يحدث فى اسرائيل، بدأت تتشكك فى اقتناعاتها السابقة، ولكى تحسم أمرها قررت الذهاب إلى «هناك» كى ترى وتحكم.

وما رأته: فى المستشفى الذى تطوعت للعمل به فى نابلس، وفى زيارتها «للخربة» كى توصل رسالة العبد الأخيرة إلى أمه، جعلها تصل لإقتناعات جديدة: «لأول مرة أحست أنها تخاف الجنود الاسرائيليين المنتشرين على الحواجز، بعد أن كانت تعتقد وهى فى «الكيبوتس» أنه لا خيار لهم، فهم يدافعون عن بيوتهم.. كما قال المرشد - والآن - بناء على تجربتها - أصبحت تخافهم، ولم تعد تخاف العرب، من تجربتها أيضاً..».

وبعد أن رأت الأهوال فى مستشفى نابلس: ضحايا الرصاص الحى والمطاطى والرصاص

الذى ينفجر داخل الجسم، والفتية والشباب مهشمى الأعضاء، توجز تجربتها: لم تصادف فى حياتها مثل هذه المعاملة. عاشت فى الغم والسوداوية عدة سنوات وهى تقرأ عن النازية والفاشية، وعن العرب الذين يصرون على قذف اليهود فى البحر! «ظلت لسنوات تحت تأثير هذا الكابوس. كانت المناقشات النظرية تستند كلها إلى تاريخ أوربا وعقدة الذنب لدى الأوربيين. وكانت عقدتها أكبر من عقدة غيرها بسبب ماضى والدها. وها هى تدخل هذه المدينة العربية لأول مرة، وتصادف أناساً يعاملونها بدون تحفظ كأنها منهم وعاشت معهم السنين الطوال...».

ألا يبدو معقولاً بعد ذلك أن تشارك الفلسطينيين ابتهاجهم بإعلان قيام الدولة الفلسطينية، وهى فى مستشفى نابلس تسهم فى رعاية جرحى المظاهرات التى يتصدى الاسرائيليون لقمعها بوحشية وضراوة؟

هذا الأفق المنفسح فى «زغاريد المقاثى» يتيح لصاحبها - من خلال السرد والوصف المباشر من ناحية، ومن خلال مستدعيات أبطاله وذكرياتهم (خاصة أبو العبد والعبد وسمعان وعباس) من ناحية ثانية - أن ينقل قارئيه إلى أجواء وممارسات فلسطينية خالصة: أم العبد تستحم قبل أربعين يوماً على استشهاد زوجها، والعشاء الاحتفالى الذى يقيمه الشيخ لعودة سامح من سجنه، والشروط القاسية التى يعيشيها المسجونون فى «أنصار»، والمناقشات الدائرة بينهم، ووسائلهم للمقاومة والتحدى، و «ثوار الصالونات» فى نابلس وما يتحولون إليه تحت ضغط جماهير الانتفاضة، ومظاهرات «حماس» فى المدينة...الخ.

وينهى الكاتب الجزء الثانى من روايته (ثمة إشارة لجزء ثالث لم يصدر بعد) عن طريق «مزج أخير» بين خطاب «الختيار» فى اجتماع المجلس الوطنى بالجزائر، الذى أعلن فيه قيام الدولة الفلسطينية، وقائمة بأسماء شهداء الانتفاضة حتى ذلك التاريخ، وما يحدث فى مستشفى نابلس، حيث لا ينقطع تدفق المصابين والجرحى، ولا ينقطع احتفال الفلسطينيين بقيام دولتهم كذلك.



ولئن كانت «الزغاريد..». تنتهى إلى تلك النهاية، فإن «الجراد...» تنتهى إلى نهاية مفتوحة تماماً: عند لحظة فى تتابع السياق يقف الراوى - الحكواتى مثل سلفه القديم، ليقول لنا - وهو يطوى كتابه ويحمل ربابته ويتهيأ للانصراف : «لم تتم بعد، وللشعب القرار الأخير فى شكل ومضمون نهايتها...».

ولست أنوى المقارنة بين العملين - على إغراء تلك المقارنة، أكتفى بالقول أن المهم فيهما معاً ليس ما تنتهيان - أو لا تنتهيان - إليه، فتلك حركة حياة متدفقة فى عنفوانها، وهى لا تكرر ذاتها، ولا تمضى فى دورات مقفلة ولكن عوامل جديدة تتدخل كل يوم لتغير

مجرى الأحداث أو تعدل مسارها، ولابد للكاتب - الراوى من اختيار نقطة ما فى هذا التدفق كى يتوقف عندها، وجدها محمد وتد فى إعلان قيام الدولة، ولم يجدها راضى شحادة فأحال قارئيه إلى الصانع الحقيقى للأحداث: الشعب الفلسطينى.

وراضى يسمى عمله «تغريبة فلسطينية» ويضع - عن عمد - بعض التشابهات التى تحيل قارئها - بوجه خاص - إلى تغريبة الهلالية (هو اسم الأسرة الرئيسة فى العمل، والبطل يتردد وصفه بأبى زيد الهلالى)، وقد كفانا الاستاذ ابراهيم فتحى، فى تقديمه المنشور مع العمل - مهمة تتبع تلك الإحالات والتعرف على دلالاتها. ونجح راضى فى أن يقدم «سيرة» الشعب الفلسطينى أيام انتفاضته، اختار موقعاً من أرض فلسطين (مخيم الشابورا فى رفح) يشبه أى موقع آخر، يقول عنه بركات أو أبو زيد الهلالى، «فى مخيمنا هذا كل يوم عم بيصير أساطير وملاحم: عساكر، غاز، بارود، قتل، نفى، سجن، صحراء، هدم، جوع، حرمان، حصار، منع، طوق، خوف، عدم استقرار، غموض المستقبل، احباطات الماضى، نشرات عربية محبطة، نشرات اسرائيلية مسممة، تشرد...».

تلك عناصر الحياة اليومية هناك الآن، فى مواجهتها يطور الشعب الفلسطينى أساليب مقاومته، ويبتكر أساليب جديدة، مستعيناً بمعرفته بأرضه، وتراثه، وممارساته، كى يجد لمشاكل الواقع المحاصر حلولها الملائمة. وتتفسح البانوراما الهائلة فى هذا العمل (مع الخروج الضرورى للأبطال إلى غزة والقدس وجنين ورام الله) كى تتيح التعرف على مختلف تلك الأساليب: للأطفال دور، للصبايا دور، وللشيوخ دور، للشباب دور، للنساء دور، وكل يؤدى دوره دون توقف للتساؤل، ومن جماع هذا كله، يتحقق الانتقال إلى طور أرقى - أعنى أكثر عنفاً - من أطوار المقاومة.

ويخيل إلى أن صاحب هذا العمل لم ينس - لحظة واحدة - أنه «مسرحجى» و «حكواتى»: فالخط العام فى العمل كله والذى يجمع فى كل واحد متسق تفاصيل شتى - هو المواجهة، فريقان متواجهان يخوضان سلاسل متصلة من المعارك الصغيرة والكبيرة: من أول تعليق علم أو إطلاق بالونة إلى الصمود فى وجه الرصاص الحى وأقسى وسائل التعذيب فى السجون والمعتقلات ومراكز الشرطة. ولأنه كذلك فهو لا يبالى بأن يضمن عمله قصائد كاملة، وأغنيات تشغل صفحات متتالية، وسهرات طويلة تروى فيها الحكايات، ومشاهد تمثيلية صغيرة يؤديها الأطفال، وشخصية تلعب دور الحكيم المهرج، وطقوساً كاملة يرويها بأدق التفاصيل (لقاء أمهات الشهداء حول قبور شهدائهن، وعيد تسمية المواليد على جانبى السياج فى رفح المقسومة، على سبيل المثال) ويرتفع فى بعضها لدرجة عالية من الإبداع، هذا وصف لجنازة الشهيد الغائب: «الهتافات، الزغاريد، تشابك الأجساد البشرية بعضها ببعض، صفوف متراصة، ونعش شهيد مزروع فوق الأيدى الممدودة إلى أعلى كفروع الزيتون المتشبثة فى أصولها، والنعش خفيف يضطرب بين الأيدى متذمراً لعدم وجود ثمرته بين أغصانه...» وهذا هو المشهد الأخير حين يوارى التراب وأمه تنظر: «عيناها لا تزالان تراقبان

هذه الحركات بهدوء. لكن وجهها كان محاطاً بدائرة من نور. هل هو نور أحد المشاعل أم نور شرودها في عالم الغيب؟ الخيالات والأشباح تنبعث إلى طيفها عبر الصمت. وملكان شاهدان شفوقان رحومان يرفرفان ويحومان حول شهيدها الذى تحرك قليلاً وأرسل للملاكين ابتسامة، فردا له الابتسامة بأحسن منها. حرك شفتيه ثم اختفى معهما مع أول هيلة تراب حول جسده...».

كان راضى شحادة طموحاً لأن يقول الكثير، ولهذا احتشد عمله بالتفاصيل. لكن أغلبها لم يأت مجانياً ولا مكروراً. كان طموحه أن يقدم «صورة الحياة كاملة لا أقل» وكان طموحه أن يضع ظاهرة الانتفاضة فى سياقها التاريخى والموضوعى: حلقة من حلقات النضال الطويل الممتد، تضرب بجذورها فى الماضى، وينفتح أفقها على المستقبل. بعد سهرة طويلة حكى فيها الحكاؤون الفلسطينيون عن ٣٦ و٤٨ و٦٧ وما بينها، وما بعدها، أوجز جابر الهلالى الأمر فى كلمات قليلة: «يعنى الانتفاضة إجت من العدم؟ هى تراكمات داخل كل واحد: اضطهاد، ظلم، سجن، جوع، ضرائب، هدم بيوت، نفى، تعذيب، مصادرة أراضى، الاسرائيليين بدهم إيانا ناكل لقمة الخبز ونظل عايشين ميتين، أكثر من هيك لأ...».

وأظن راضى شحادة حقق من طموحاته قدراً كبيراً.



لم أقصد - فى هذه القراءة - أن أقدم «حصراً» للرواية الفلسطينية فى الثمانينيات، أو تناولاً لكل الأعمال التى قدمها الروائيون الفلسطينيون فى هذا العقد. لكننى اخترت الوقوف عند بعضها. فى هذا السياق أجد ضرورياً أن أشير لأعمال ثلاثة أراها جديرة بتلك الإشارة: فى «الطريق إلى بير زيت، الطبعة الثانية فى ١٩٨٩» يضيف أدمون شحادة بُعْداً ضرورياً لعملىْ محمد وتد وراضى شحادة، يتمثل فى تتبع إرهاصات الانتفاضة وسط قطاع لم يتناوله أى من الكاتبين، هو الطلبة والأساتذة والأكاديميون فى جامعة بير زيت، إضافة إلى الكشف عن جانب من العلاقات التى قد تقوم بين بعض هؤلاء من ناحية ونظرائهم الاسرائيليين من الناحية الأخرى. وفى «بيت للرجم، بيت للصلاة ١٩٨٩» يواصل أحمد عمر شاهين أعماله الروائية التى يقدمها بإصرار جدير بالتقدير (قدم فى سنوات الثمانينيات أربعة أعمال أخرى)، وهو يعود فيها أيضاً إلى تلك المنطقة التى يعرفها خيراً من سواها: غزة وما حولها من مخيمات، لكنه يزاوج بينها وبين يافا ١٩٤٨ من جانب، ويزاوج بين حاضر البطل فى يافا الآن وماضيه القديم فيها، من جانب آخر. تلك المزاوجة تلقى الضوء - بتركيز واختصار - على تغيرات الواقع الفلسطينى بين التاريخين. أما عبد الكريم السبعاوى فقد حمل غزة أيضاً فى قلبه، وارتحل بها بعيداً، بعيداً جداً فى الحقيقة: إلى استراليا، وهناك كتب «العنقاء، ١٩٨٩» ويؤرخ فيها لمدينته فى نهاية الليل العثمانى الطويل، حتى جاءها

بونابرت وخرج منها، ويبعث صورة الحياة فيها ذلك العصر بمتصرفها وشيوخها وقضاتها وعلمائها وفقيهها وفرسانها ونسائها وأهازيجهد وطقوسها وأفراحها وأغانيها. الرواية كلها صياغة فنية مثقلة بالاعتزاز بتلك المدينة التى يقول عنها شامبليون لقائده بونابرت: «هذه المدينة يا سيدى هى سرة العالم. كلهم مروا من هنا. الذين فتحوا الشرق، والذين فتحوا الغرب أيضاً أحمس ونبوخذ نصر والأسكندر ويوليوس قيصر.. منهم من ترك توقيعه على قطعة من النقود، أو كسرة من الآجر، ومنهم من لم يفعل. كلهم جاءوا وذهبوا وبقيت هذه المدينة. لا الزلازل ولا الأوبئة، ولا الطواعين استطاعت أن تقتلها، وفى كل مرة كانت تولد من رقادها كما تولد العنقاء».



رأيت أشياء وفاتتنى أشياء، وبقيت عندى ملاحظات قليلة أثبتها بإيجاز: أن من «النطاعة النقدية» - لو صح التعبير - أن يستدعى النقاد أو الدارسون مقاييس جاهزة وصارمة، ينظرون من خلالها للرواية الفلسطينية (للإبداع الفلسطينى) بمعزل عن سياقها الذى يشمل - بين ما يشمل - الواقع الذى تصدر عنه لتعود فتتوجه إليه، والهدف أو الأهداف التى تتوخاها، والشروط الموضوعية التى يعيشها مبدعوها. بعبارة أخرى: إن الرواية تصبح - فى سياقها الصحيح - أداة من أدوات النضال، وقد لا نجرؤ أن نطلب إلى الكاتب الاقتصار عليها أو التفرغ لها، أو اعتزال العالم فى قوقعة يلوذ بها كى ينتج «الرواية» - بالألف واللام - التى لا يأتيها النقد من أى مكان. لو افترضنا أن مثل هذا الكاتب يمكن أن يوجد فلا شك فى أنه مُقَصِّر بما هو فلسطينى، وبما هو انسان كذلك!.

إننى أجد فى بعض هذه الأعمال اهتماماً كبيراً بإثبات «المأثور» الفلسطينى فى القول (الأغانى - الأهازيج - الأمثال - القصائد - البكائيات - أغانى السجون..الخ) والفعل (الممارسات - الطقوس، الاحتفالات)، ولكننى لا أرى فى هذا الاهتمام خروجاً على الموضوع الروائى، أو نتوءات يضيق بها البناء الروائى قدر ما أرى فيه حرص هؤلاء المبدعين على أن ينتزعوا تراثهم من قبضة الضياع والاستلاب، فمن استولى على الأرض يسعى للاستيلاء على مأثورها وتراثها لتبرير ماضيه المزعوم فيها، من هنا يصبح اهتمام المبدعين بتلك الجوانب مبرراً ومشروعاً ومفيداً كذلك.

من ناحية ثانية، فاننى أرى بعض هذه الأعمال لوناً من القص أقرب إلى تسجيل أحداث واقعية معاصرة لنا تحدث الآن، لكننى لا أرى تلك الأحداث لا تصلح موضوعاً للعمل الروائى لمجرد أنها تحدث الآن. إن تسجيلها الفنى يتيح لها أن تثبت كنصوص تتحدد أهميتها فى ضوء تاريخ كتابتها، وهذا يعنى لوناً من نقل الخبرة والتواصل.. ولعل هذا ما تكشف عنه طبيعة بعض الشخصيات فى تلك الأعمال، فنحن نرى - على وجه العموم - حفاوة خاصة بكبار السن، وتقديراً لهم، واهتماماً بخبراتهم، وسعياً إلى الإفادة منها. لا

يكاد يخلو عمل من «شايب» أو «ختيار» أو «حارس للروح»..الخ، يحنو على الشباب، وينقل لهم ما أرى وعرف، فى رغبة حميمة للاتصال لا الانقطاع.

من ناحية ثالثة، فاننى أرى بعض هذه الأعمال يجمع بين أساليب مختلفة فى فن القص، قد يصل بعضها حد «الريبورتاج» أو «التحقيق»، وبعضها حد «الغنائية المفرطة»، لكن اختلاف الأساليب وحده لا يكفى دليلاً ضدها، فالسؤال يأتى بعد ذلك، وينصرف إلى كل عمل، أو إلى عمل كل مبدع، على حدة: هل أدى اختلاف أساليب القص إلى تنافر وخلخلة فى بناء العمل ذاته، أو إلى تشتيت قارئه أو تكرار ما سبق قوله، أو إضجاره بشروح وتفسيرات زائدة، أم أن الكاتب استطاع أن يقدم مزجاً ناجحاً بين تلك الأساليب المختلفة فى كل واحد متسق، مفيد وممتع؟

أخيراً.. أستطيع القول بأن الرواية الفلسطينية قدمت - فى هذا العقد الأخير - أعمالاً كثيرة نجحت فى أن تكون حادية لمسيرة النضال الفلسطينى، فى وجوهه المتعددة، فى الداخل والخارج جميعاً.

١٩٩٠

[٣]

أعمال:
مسرحيات ومسرحيون

د. على الراعى:

«المسرح فى الوطن العربى»

جدارية مترامية الأبعاد

نعم. كان لابد لأحد أن يبدأ، وأن يحاول رسم صورة شاملة لواقع المسرح العربى المعاصر. هذا هو «التحدى القوى الفاتن» الذى سعى الدكتور على الراعى لملاقاته بكتابه الأخير: «المسرح فى الوطن العربى». وقد رسم الدكتور على الراعى جدارية مترامية الأبعاد للمسرح العربى، اعتمد فيها التقسيم الجغرافى. فبعد القسم الأول بعنوان «الأصول» ويضم فصلين: التراث والمسرح الشعبى. جعل القسم الثانى عن المسرح فى المشرق العربى، مفرداً فصوله لمصر وسوريا ولبنان والمسرح الفلسطينى والأردن والسودان، ثم القسم الثالث عن الخليج العربى ويشمل ثلاثة فصول عن العراق والكويت والبحرين، والرابع يضم فصولاً عن ليبيا وتونس والجزائر والمغرب، وأخيراً ينهى المؤلف كتابه ببحث عن «المسرح العربى والمستقبل».

والشئ الذى لا شك فيه أن الدكتور على الراعى قد بذل جهداً كبيراً فى جمع مادته والعكوف على تحليلها، فهذا الجسد مترامى الأطراف من المحيط إلى الخليج يجعل من مثل هذا العمل أمراً شاقاً: التجزئة واقع قائم، والممارسات السياسية اليومية تؤكده وتعمل على تعميق أشكاله، وإذا كانت الثقافة - ومن بينها المسرح بطبيعة الحال: عرضاً وجمهوراً - هى نتاج ذو طبيعة خاصة لهذا الواقع تعكس أكثر جوانبه بروزاً وإلحاحاً، وتشير إلى التناقضات الكامنة فيه، كان من الطبيعى أن تتضح فيها ملامح شعب له تكوينه التاريخى العام والمشترك، تتمايز داخله تكوينات خاصة ترتبط به وتستقل عنه. ويحاول - من خلالها جميعاً - التعبير عن طريقته فى النظر إلى أمور حياته، والتعامل معها، وحل تناقضاتها منطلقاً لمرحلة أرقى من تطوره. ولعل هذا - فى صياغة أخرى - ما عناه الباحث حين يقول فى تقديم كتابه: «من يقرأ هذا الكتاب سيجد نفسه دائماً بين أهله أينما انتقل المؤشر من الخليج إلى المحيط: الهموم ذاتها، الآلام بعينها، الآمال ودواعى الاستبشار هى هى فى كل قطر عربى، وسيجد أيضاً شعوب الوطن العربى جميعاً تمد أيديها عبر الحدود المصطنعة، تمدها

بجهد واضح يتبين القارئ آثاره فى عدم توفر النصوص فى بلد عربى ما، أو قلة المتاح من أنباء النشاط المسرحى فى بلد آخر.. وكخطوة أولى على طريق التعريف بالمسرح فى الوطن العربى أقدم هذا الكتاب». واقع التجزئة هذا نفسه هو ما فرض على الباحث مادته وطريقة تناولها معاً. وهو يقول بوضوح لا لبس فيه: «لم أتردد فى أن أثبت ما وصلنى من معلومات الغيرعن مسارح عربية لم يتح لى أن أتعرف على إنتاجها تعرفاً مباشراً، مؤثراً فى هذا أن أكون ناقلاً عن أن أكون متجاهلاً.. والهدف العام لهذا الكتاب هو التعريف بالمسرح فى الوطن العربى، وقد سلكت كل السبل المتاحة كى يكون هذا التعريف أوسع وأشمل ما تسمح به الظروف، مُوقناً - مع هذا - من أن جهداً أكبر لابد أن يبذل فى المستقبل كى يكون هذا التعريف كاملاً» (التقديم ص ٧ - ٨).

إنما داخل هذا الإطار الذى حدده الكاتب لكتابه تكون المناقشة، لا خارجه ولا بعيداً عنه. بعبارة أخرى لا معنى فى مثل هذه المناقشة للإشارة إلى مسرحيين لم يتعرض لهم المؤلف، أو أعمال أخرى لمسرحيين تناول بعض أعمالهم دون بعضها الآخر، فالمعلومات التى أتيحت للباحث هى التى حددت طريقته فى تناول المسرح فى هذا القطر أو ذاك، فى ضوء ما قاله من أنه يفضل أن يكون ناقلاً عن أن يكون متجاهلاً.

حُظيت بعض الفصول بتناول أشمل من سواها، لكن الكتاب فى عمومه جاء مفيداً لدارسى المسرح والمهتمين به فى كل أنحاء الوطن العربى، فثمة مسرحيون قدمهم الكتاب تقديماً وافياً وشاملاً وجديداً على القارئ العربى (وأهمهم فى العراق يوسف العانى ونور الدين فارس، وفى تونس عز الدين المدنى، وفى سوريا وليد إخلاصى وممدوح عدوان)، وثمة مسارح فى أقطار عربية توفرت للباحث عنها معلومات كافية وخبرة كبيرة فقدم دراسات متكاملة عن مسارحها فى الماضى والحاضر وتعريفاً شاملاً بأهم كُتابها وفنانيها (وبوجه خاص المسرح فى العراق والكويت والبحرين - وإن كنت أرى أن مكان المسرح العراقى هو بين أقطار المشرق العربى لا بين أقطار الخليج)؟ من الناحية الأخرى فقد أدت قلة المعلومات ببعض الفصول لأن تكون محدودة القيمة، لا تكاد تضيف الكثير (بوجه خاص المسرح فى الأردن والسودان والجزائر). لكن هذا التفاوت - على أى حال - هو نتيجة من نتائج التقسيم الجغرافى الذى اعتمده المؤلف لفصول كتابه.

وداخل هذا الإطار أيضاً أرجو أن تكون ملاحظاتى التالية، هى ليست «نقداً» لكتاب قدر ما هى تعليقات على بعض ما يثيره من قضايا ويرد فيه من أحكام. ولنبدأ من العام إلى الخاص:



يثير كتاب الدكتور الراعى قضيتين عامتين: الأولى هى أصول المسرح العربى، أو بالأحرى أشكال ظاهرة «فعل المسرح» قبيل، وإلى جانب، الشكل الذى عرفه العرب نتيجة

صدامهم بالحضارة الأوربية - أوائل القرن التاسع عشر، والذى اتفق الباحثون على أنه بدأ حين ارتفعت ستائر مسرح مارون النقاش فى دمشق ذات يوم من ١٨٤٧. هنا يختلف الباحثون وتتعدد المواقف، لكن الحديث دائماً يمضى فى أحد اتجاهين: تفسير أشكال من نصوص وردت فى بعض كتب التراث (أدباً وتاريخاً)، والثانى هو الاشارة إلى ظواهر العروض الموجودة حتى اليوم أو التى كانت موجودة لزمن قريب، ولا علاقة لها بهذا الشكل الأوروبى الذى اتفق على تسميته المسرح الإيطالى أو مسرح أوربا القرن التاسع عشر.

ويجمع الدكتور الراعى فى القسم الأول من كتابه بين هذين الاتجاهين، فيرتحل فى الزمان باحثاً فى كتب التراث عما يراه أشكالاً مسرحية، ثم يرتحل فى المكان فيشير لبعض الأشكال التى يراها كذلك، إنه يورد قصصاً عن مجالس لهو بعض الخلفاء العباسيين وندمائهم، ومواكبهم ومراسم استقبالهم، ومقلدى الأصوات واللهجات، والأديرة أو الديارات والحانات من حيث هى أماكن عرض مسرحى، ويشير فى هذا الصدد إلى المقامة وخيال الظل، ثم ينتقل إلى التمثيل البشرى قبل معرفة هذا الشكل الأوربى، فيتناول بعض ما ذكره الرحالة الذين زاروا مصر فى القرنين الثامن والتاسع عشر (أهمهم كريستيان نيبور وادوارد لين)، ويستعرض الأشكال التى عرفها المسرح المغربى (استعراضاً يعتمد على قليل رآه، وكثير يقتبسه عن كتاب الدكتور حسن المنيعى «أبحاث فى المسرح المغربى»): مسرح الحلقة والبساط (ومن بين أشكال هذا الأخير ظاهرة سلطان الطلبة)، ويخلص الكاتب بعد استعراض هذه الأشكال المختلفة إلى أنه: «لم يمنع الناس فى تلك الأيام والأيام التى تلتها حتى ظهور المسرح العربى المكتوب فى أواسط القرن التاسع عشر، من النظر إلى كل هذه الألوان الفنية والدور التى تحتويها والفنانين الرسميين المشاركين بها على أنها جميعاً من فنون العرض المسرحى إلا أمران: أولهما أن العرب الأقدمين لم يقرأوا نصوصاً مسرحية قط، لا من فن اليونان، ولا من فنون الشرق الأقصى، فكان المسرح بهذا - كفكرة وفن معاً - غير وارد عليهم، والأمر الثانى أن العرب - أشرافهم - كانوا يمارسون المسرح دون أن يعرفوا أنه مسرح، وكانوا يشتغلون به فى السر والعلن. كما مر بنا سابقاً (يشير إلى بعض مظاهر لهو الخلفاء وندمائهم فى مجالسهم) ص ٤٥ - ٤٦).

ولا شك فى أن العرب - شأنهم شأن كل شعب آخر - قد عرفوا أشكالاً من العروض أو مظاهر الفرجة، وأن هذه الأشكال قد تنوعت تنوعاً كبيراً من منطقة عربية لأخرى: فى مصر كان السامر وعروض الشوارع ثم الفصول المضحكة، وفى المغرب تلك الأشكال التى أشار إليها الدكتور الراعى، ويضيف إليها باحثون غيره أشكالاً أخرى منها حفلات الذكر فى تونس ومسرح السرو الشامية فى المغرب ورقص المولويه فى لبنان وطقوس التعزية التى بدأت فى كربلاء والنجف ثم امتدت إلى كل مكان يقيم به الشيعة، ورقص السماح السورى الذى يقول عنه أحد هؤلاء الباحثين: «ويقال أن أصل السماح هو صلاة قام بها الشيخ أحمد العقيلى فى منبج، إذ أصاب المنطقة محل شديد وجفاف مديد، وكان الشيخ أحمد من المتصوفين وصاحب طريقة له تلاميذ كثيرون فذهب إلى تل مرتفع هناك وقام بصلاته مع جمع غفير من الناس

وأنشد قصيدته «إسق العطاش» ولدى العودة إذا بالسيل المنهمر يتساقط من السماء فانقلب الأمر إلى شبه عيد وفرح، وعلى أثر هذه الحادثة بدأ التلاميذ بتكرار القصيدة والرقص على أنغامها وسميت بالسماح، أي رقص يسمح به الدين...» (انظر : دكتور سلمان قطاية «المسرح العربى، من أين وإلى أين» دمشق ١٩٧٢، ص ٥٧).

ولقد ترددت مناقشة هذه القضية على أقلام الباحثين لدرجة قاربت الإملال. ويبقى أن السؤال الأساسى يجب أن يكون حول ارتباط هذه الأشكال بجمهورها وقدرتها على التعبير عن احتياجاته وهمومه، أى أن المهم ليس «شكل» ما يُعرض بل أن يجد فيه الجمهور شيئاً يتصل به، بمجتمعه أو حياته أو نفسه، ومن ثم يسعى إليه طائعاً لأنه يجد فيه المتعة والتسلية، وربما شيئاً من الفكر أيضاً. من هنا قد يكون صعباً أن نجعل من مجالس لهو بعض الخلفاء أو مواكبهم عروضاً مسرحية، مهما تفننوا فى محاولة إحداث الشعور بالإبهار عن طريقها، ومهما حفلت بالألوان والأضواء والحركة. فالعنصر الأساسى المفتقد هنا هو تلك العلاقة المتفق عليها ضمناً بين المؤدى - الممثل وجمهوره، ذلك العقد غير المرئى بين قُطبى التجربة، هذا العنصر موجود فى كثير من الأشكال السابقة على مسرح (أو الأشكال قبل - المسرحية حسب تعبير الدكتور حسن المنيعى). وهى من ثم قابلة للتطوير، ولأنها تعتمد أساساً للتعبير عن هموم معاصرة فى شكل مستفيد من شكل المسرح الأوربى وسواه من الأشكال، ولقد أصبح ما قدمه الفنان المغربى الطيب الصديقى فى «المقامات» مثالاً «كلاسيكياً» فى هذا الصدد حتى قال أكثر من باحث إنه استجابة لما دعا إليه، فالدكتور الراعى يرى أن «التفات الصديقى إلى المقامات قد جاء استجابة لدعوة وجهتها إلى الممثلين والكُتاب العرب المجيدين كى ينظروا فى المقامات، وخاصة مقامات بديع الزمان.. وقد استجاب الصديقى لهذه الدعوة... (ص ٥٦٩)» والدكتور قطاية يرى بدوره - فى كتابة سالف الذكر - أن «أبا الفتح (الشخصية الرئيسية فى المقامات) هو الممثل الكوميدى فى أول مراحله وبدايته، وقد تبنى نظريتى هذه الطيب الصديقى فقدم مسرحية مقامات بديع الزمان فى مهرجان دمشق عام ١٩٧٢ فكانت مثلاً رائعاً...» (ص ٥٥)، وسواء جاءت «المقامات» استجابة لدعوة هذا الباحث أو ذاك، أو استجابة لإحساس عند الصديقى نفسه: هو وريث ذلك التراث الغنى والمنوع من الأشكال قبل المسرحية فى المغرب، والمتمرس بالعمل على خشبات المسرح الأوربى وورشه المسرحية (تلقى الصديقى تدريبه على العمل المسرحى فى فرنسا أكثر من مرة، من بينها سنتان كاملتان مع جان فيلار) وفى عروضه السابقة على «المقامات» وضحت اتجاهاته نحو النظر إلى الأشكال المسرحية المغربية ومحاولة استخدامها فى أعماله مثل «سلطان الطلبة» و «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب»، وإعداد الصياغات العربية لأعمال من المسرح العالمى مثل «الجنس اللطيف» عن برلمان النساء لأرستوفان، و «فى انتظار مبروك» عن «انتظار جودو» لصمويل بيكت و «مومويو خرصة» عن أميدى ليونسكو - أقول أياً ما كانت البواعث وراء تقديم الصديقى للمقامات فلا شك أنها كشفت عن هاجس مشترك بين المسرحيين العرب فى الأقطار العربية المتباعدة.

وقد تحالفت ظروف موضوعية عديدة كي تجعل من التجربة الجزائرية تجربة هامة وذات دلالة فى هذا السياق، إنما أعنى تجربة الفنان المسرحى ولد عبد الرحمن كاكى وفرقته التى أسماها أعضاؤها «فرقة القراقوز» وكتبوا فى إعلاناتهم: «إن عملنا عمل جماعة فلا ضرورة لوضع الأسماء». إن الجزائر لم تعرف المسرح الأوربى على النطاق الذى عرفته أقطار أخرى فى مشرق العالم العربى ومغربه، وليس بوسع أحد أن يتحدث عن «مسرح جزائرى» قبل الاستقلال فى ١٩٦٢، كانت تجمعات قليلة محدودة النشاط، تقف العقبات اللغوية والثقافية الخاصة دون أن يقدم باللغة العربية على غرار ما كان يقدم فى تلك الأقطار، وبدأ الحوار حول المسرح الذى يجب أن يقوم فى الجزائر فى ١٩٦٣. وجاء فى البيان الذى أصدره «المسرح الوطنى الجزائرى» عقب هذا الحوار الواسع: «أصبح المسرح فى الجزائر التى تبنى الاشتراكية ملكاً للشعب وسيبقى سلاحاً لخدمته.. مسرحنا اليوم سيكون معبراً عن الواقع الثورى، الواقعية التى تحارب الميوعة وتبنى المستقبل.. لا التجريدية التى لا تتعامل مع الواقع الثورى». بتلك الأهداف الواضحة انطلق كاكى وصحبه إلى الشعب يدرسون واقعه، ويسجلون أساطيره وأشعاره وأغانيه، ويغنون موشحاته ويرقصون رقصاته، ويعيشون مع الصيادين فى البحر والعمال فى التجمعات والمصانع والفلاحين فى القرى والمزارع، فى عمل جماعى يتميز بالدأب والأناة وحب البحث دون التقيد بكليشيهات وأشكال مسبقة، وقدموا عدة أعمال مسرحية صغيرة أسموها «ما قبل المسرح» أى ما قبل مسرح جزائرى، فلقيت حفاوة وجماهيرية واسعتين فى الجزائر وبين الجزائريين الفرنسيين فى فرنسا، وصفها أحد نقاد باريس فى دراسة طويلة بمجلة «آرت»: «ان أعمال كاكى متكئة على تحرك دقيق ولطيف للتمثيل (ضحك. كاباريه، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائى، سيرك). ويبدو النص كأنه تقريرى، لكن هذا ظاهرى فقط. والممثل مع المخرج يتلاعبون فى تقديمه واللعب بكلماته: كل ما فيه ذو أبعاد: النقد، المزاح، وحتى العنصر التراجيدى والعنصر المرعب.. والمواضيع المشتركة لكل المجتمعات الانسانية تبدأ بتأسيس نفسها: وضع القانون، العدل، الطغاة، الصدق والمخاتلة، نظام المدن وروابط الحب وروابط الحقد، وسلاسل الجلادين وسلاسل الحقوق، المسموح والممنوع، حق الثورة واستخدام العنف، والخلاصة تأمل عريض للجوقة بشكل تراجيدى وحاد يعبر عن نفسه بالاشارة وبالحركات الإيمائية وموجه لكى ينتبه المرء لنفسه» (عن كتاب الدكتور قطاية سالف الذكر، ص ٨١، ٨٢). ومن أسف أن ولد كاكى أصيب فى حادث سيارة أوائل السبعينيات فقلت قدراته على العمل، لكن ثمة أجيالاً بعده (من بينهم «فرقة البحر» التى أشار إليها الدكتور الراعى) تسير فى الطريق نفسه مستلهمة الأشكال الشعبية ومستعينة بالتكنيك المسرحى (بل والتليفزيونى والسينمائى) المعاصر لخلق مسرح جزائرى أصيل.

والمهم فى هذا كله عن الأشكال المسرحية العربية فى التراث أو فى الواقع أن شيئاً لن يتطور ويكون له معنى إذا كان هذا «الرجوع» إلى الشعب شكلياً أو «نزولاً» إليه لكنه التصاق حميم بالهموم والمشكلات وأشكال التعبير التى يعتبر العرض المسرحى - وسواه من أشكال الإنتاج الثقافى فى المجتمع - انعكاساً له. ولا شك فى أن هذا يختلف عن التقاط

أشكال أو تيمات شعبية واستخدامها أطراً فارغة لنقل مضمون قد يتطلب شكلاً مختلفاً لعله شكل المسرح الأوربى المعاصر بالذات، (وبعض الأمثلة هنا تشمل أعمال الصديقى عن مسرح «العبث» ومسرحية يوسف ادريس «الفرافير»، وبعض أعمال شوقى عبد الحكيم مثل «شفيقة ومتولى» و «المستخبى»).



القضية العامة الثانية التى يثيرها الدكتور على الراعى هى قضية العلاقة بين المسرح والتليفزيون، وهو يثيرها مرتين: الأولى فيما يتعلق بالدور الذى لعبته مسارح التليفزيون فى تخريب المسرح الجاد فى مصر، والمرة الثانية أكثر عمومية حين يتعرض لمستقبل المسرح العربى فى الفصل الختامى من كتابه. لقد كان الدكتور الراعى مسئولاً عن مسرح الدولة فى مصر حين أنشئت فرق التليفزيون المسرحية، وهو يعدد الأسباب التى أدت لتعثر المسرح المصرى منذ أواسط الستينيات: تحالف تجار المسرح وأعداء الفكر التقدمى، ووقوف الدولة موقف المتشكك بعد أن ظهرت مسرحيات تتخذ موقف النقد من بعض أعمالها، وبالتالى وقوف أجهزة من أجهزتها ضد هذا المسرح: وزارة الخزانة والاتحاد الاشتراكى على وجه الخصوص، ثم جاءت فرق التليفزيون: «من البداية اتخذ كل من التليفزيون ووزارة الثقافة - المسئولة عن المسرح - موقفاً خاطئاً ومتشككاً.. وفى ظل هذه الحرب الأهلية بين مسارح وزارة الثقافة ومسارح التليفزيون خسر الفن المسرحى كثيراً... وقد كان من رأى مؤسسة المسرح - وكان كاتب هذا الكتاب رئيساً لها آنذاك - أن يقوم تعاون خلاق بين المسرح وفرق التليفزيون وبرامج التليفزيون عامة... غير أن وزير الثقافة آنذاك لم يرض بهذه النظرة المتعقلة» (ص ١٨٤ - ١٨٥).

والذى أراه - وهو ليس ببعيد الاستنتاج من مجمل حديث الدكتور الراعى لو أنه لم يؤثر أن يتوقف دون أن يمد الخطوط لنهاياتها الطبيعية - هو أن الأمر كان يتجاوز قضية آراء متعقلة وغير متعقلة. كان انحيازاً من جانب الدولة نحو أحد طرفى الصراع الذى لم يتوقف منذ يوليو ١٩٥٢ بين ثقافة معبرة عن التوجه نحو مصالح جماهير الشعب، وأخرى مناقضة تتوجه نحو تلك الفئات صاحبة المصالح التى تحاول تحويل انجازات يوليو لتحقيق أهدافها فى التسيد، وإذا نحن تذكرنا ما حدث من تحولات فى الواقع السياسى - الاقتصادى حول اوائل الستينيات لرأينا أن الأمر لم يكن عفوا، لكنه كان استجابة لهذه التحولات، استجابة تتكشف ببطء نسبى نظراً لطبيعة الفن المسرحى المركبة - لدى مقارنته بفنون الكلمة الخالصة - من جانب، ولاستمرار نضال بعض فنانى المسرح الجاد أنفسهم من الجانب الآخر، ويمكننا أن نجمل هذه التحولات فيما يلى: فى يناير ٥٩ شن النظام الناصرى حملة واسعة النطاق ضد الماركسيين واليساريين والتقدميين الذين كانوا - بما يكتبون ويشيعون - ملمحاً هاماً من ملامح الثقافة المصرية فى المرحلة السابقة، ودخل المعتقلات مئات الكتاب والمثقفين، وخاف كثيرون من رأس الذئب الطائر، وفى يونيو من العام نفسه أعلن عبد الناصر التزام النظام

بمضاعفة الدخل القومى فى أقل من عشر سنوات، وأصدر القوانين الخاصة بالبدء فى الخطة الخمسية الأولى (٥٩/٦٤). كان النظام قد اختار «رأسمالية الدولة» حيث تتولى السلطة الحاكمة القسم الأكبر والمؤثر من الوظائف الاقتصادية التى كان يتولاها المشروع الرأسمالى الخاص، وكانت الفترة من فبراير إلى أغسطس ١٩٦٠ وتأميم مجموعة «بنك مصر» ثم «البنك الأهلى» هى المدخل لإرساء قواعد النظام الجديد، ثم جاءت قرارات التأميم فى يوليو ٦١ لتكون حجر الزاوية فى إقامة قطاع للدولة يلعب دوراً استراتيجياً فى اتخاذ القرارات الاقتصادية ودفع عجلة التنمية، لكن هذه الصحوة لم تدم طويلاً. ففى السنة الأولى قصرت الخطة عن تحقيق أهدافها، لأنها جاءت قبل قرارات التأميم وتوفر المدخرات الضرورية، وشهدت السنة الأخيرة منها بدايات تردى الوضع السياسى - الاقتصادى من جديد وعجز السلطة الحاكمة عن تجاوز أزمتها والتى كان تجاوزها يتطلب مواقف واجراءات تتناقض مع طبيعتها الطبقية (أى ببساطة: عبور الحدود الفاصلة بين رأسمالية الدولة من جانب والاشتراكية من الجانب الآخر). هكذا وقف النظام فى مفترق طرق واحتدمت داخله الصراعات، وتحدث عبد الناصر - أكثر من مرة - عن الحاجة إلى «ثورة جديدة»، أى ضرورة اجراء تغييرات أساسية فى أجهزة الدولة ومؤسساتها، وشن أكثر من حملة على ما أسماه «الطبقة الجديدة» (٦٣/٦٤)، لكنها كانت أحاديث تعبرعن إحساس بالأزمة وخطورتها دون أن تملك السلطة القدرة على تجاوزها. وعلى المستوى الثقافى حدث لون من الردة عن الانجازات التى تحققت فى المرحلة السابقة، وكان الطابع الرئيسى لهذه الردة هو سعى الدولة إلى إحكام قبضتها وزيادة هيمنتها على النشاط الثقافى والإعلامى وإخضاع العمل الثقافى لمتطلبات الإعلام والسياسات اليومية، فأممت الصحف تأميماً كاملاً فى ١٩٦٠. لم يكن تأميماً قدر ما كان محاولة لإحكام السيطرة على قنوات التوصيل من أجل تسييد رأى واحد، وتضييق الخناق على الرأى المعارض، وفى ٦١ حدث الانفصال وكان ضربة حادة للمد الشعبى العربى الجارف الذى حققته زعامة عبد الناصر، وفى العام نفسه تولى مهندس الدعاية - عبد القادر حاتم - أمر وزارتى الثقافة والإعلام، فراح يدمج مؤسساتهما معاً على نحو وضع الأساس القوى لتخريب الثقافة المصرية فى وجوهها المختلفة (لمزيد من التفاصيل انظر لكاتب هذه السطور: «ازدهار وسقوط المسرح المصرى». القاهرة ٧٩، ص١٢١ وما بعدها). وتُجْمِل وزارة الثقافة نفسها آثار تلك الفترة المدمرة على المسرح المصرى فترى أن حصيلة العمل المسرحى فى خريف ٦٦ تمثلت فى الظواهر الآتية: «وجود أعداد كبيرة من الفرق المسرحية ليس لها هدف واضح غير تغذية برامج التليفزيون، وزحام كثيف من العاملين يزيد عن حاجة الفرق، واتسام الانتاج بصفة عامة بانخفاض المستوى، والميل إلى تغطية انخفاض المستوى بالبذخ فى الإنفاق وتزويق العروض من الخارج، ضعف سلطان التقاليد المسرحية وانفصال التقييم المادى عن التقييم الأدبى، والتشجيع على التحلل من الارتباطات الأدبية، وتركيز النشاط المسرحى والموسيقى أساساً فى القاهرة، وذبوله فى الأقاليم، وإهمال المشروعات والإنشاءات الجادة. وسيادة روح البيروقراطية وغلبة الأجهزة الإدارية على احتياجات الإبداع الفنى. وتقدر وزارة الثقافة أن ما أنفق على النشاط المسرحى خلال السنوات ٦٢/٦٦ بلغ ٢ر٤٤٥٠٠٠ جنيه

تقريباً، وكان ثمن إنفاق هذين المليونين والنصف هو تخريب المسرح المصرى (عن وزارة الثقافة «أهداف العمل الثقافى» ١٩٦٨، ص ١٢٤ - ١٢٥).

ولست أظن بوسع أحد - بعد هذا كله - أن يزعم أن ما حدث فى تلك السنوات، كان شيئاً عارضاً، أو خطأ من جانب هذا المسؤول أو ذاك، وما أسرع ما جاءت مطرقة ٦٧ تصك رؤوس الجميع، وتفرض على المسرح المصرى - الجاد والهازل معاً - موضوعات واهتمامات بل ووسائل عرض مختلفة كذلك.



أما المرة الثانية التى يثير فيها الدكتور الراعى قضية علاقة المسرح بالتليفزيون فهى أكثر عمومية - كما سبق أن ذكرت - وتتعلق بخطر حال وداهم هو المتمثل فى مسلسلات التليفزيون الملونة التى تجتاح العالم العربى الآن: هنا نتفق - كل الاتفاق - فى التنبيه إلى هذا الخطر. ما أود أن أضيفه هو تأثير هذه المسلسلات على جمهور المسرح والعاملين فيه على السواء. إن هذه المسلسلات قد ضربت بالفعل المعول الأخير فى صرح ما بقى من المسرح الجاد فى مصر (ولست أعرف على وجه اليقين ماذا فعلت فى مسارح الأقطار الأخرى التى لديها مثل الرصيد الذى كان للمسرح المصرى) وما حدث بعد ٦٧ حين تحولت قائمة طويلة من أهم فنانى هذا المسرح إلى المسرح التجارى قد حدث ويحدث الآن. فالهجرة إلى المسلسلات أيسر وأجدى وأكثر مالاً وأشد بريقاً، ولو أن الدكتور الراعى لا يزال متابعاً للمسرح المصرى لرأى هذا الأثر المدمر وكيف يجعل من المستحيل عملياً أن يستطيع مخرج المسرحية توفير طاقم مناسب لها من الممثلين فكلهم - حتى الدرجة الثالثة والرابعة منهم - يلهثون فى سفر دائم وراء المسلسلات تلك فى ستوديوهات الخليج وأوربا، وأدى هذا إلى لون قبيح من تدليل الممثلين - النجوم على حساب كافة عناصر العمل الفنى (إن الأمثلة هنا تكاد تشمل معظم الأعمال التى قدمت على المسرح القومى خلال السنوات الثلاث الأخيرة، والعمل على إسناد بطولاتها إلى أولئك النجوم أنفسهم، بل أن تلك المسلسلات نفسها تعيد تصدير الممثلين إلى المسرح بعد أن تزيدهم بريقاً، وتدور الدائرة!). إن المسألة هنا هى المنافسة بين حركة رأس المال النشيط الذى لا يأبه لشئ سوى دورته السريعة محققاً أكبر عائد من الربح، ومؤسسات بيروقراطية ليس لديها الدافع ولا الإمكانيات كى تقوى على هذه المنافسة. ومن ثم فلست أرى الخير - كما يراه الدكتور الراعى - فى أن هذا «يعمل بكفاءة عظيمة على نشر فكرة المسرح والتمثيل والقصة التمثيلية على نطاق الوطن العربى كله، ويصل فى هذا السبيل إلى بلاد عربية لم تعرف التمثيل ولا المسرح ولا الممثلين من قبل ويمثل هذه السهولة». فالأهم هو ما تقدمه تلك المسلسلات ودرجة الوعى التى تود لجمهورها أن يقف عندها، ولا شك عندى فى صحة ما يقوله الدكتور الراعى من «أن التليفزيون أخطر من أن يترك فى أيدى تجار الفن - وإن من واجب المثقفين الواعين بالفن ومطالب الشعب معاً أن يعملوا على أن يبقى التليفزيون فى أيديهم (ص ٥٨٦، ٥٨٧)، لكن المشكلة التى يسقطها الكاتب تماماً هى أن

أجهزة التليفزيون فى الدول العربية جميعاً تابعة للنظم وسلاح من أسلحتها ووسيلة من وسائل تغييب وعى الجماهير وتوجيهه إلى حيث تحب، وأننى أرجو أن يدلنى الدكتور الراعى على الوسيلة التى يستطيع هؤلاء «المثقفون والواعون بالفن ومطالب الشعب معاً» أن يبقوا التليفزيون فى أيديهم، ولا يكفى أن يسوق لنا آراء المسرحى الإيطالى الدونيكولاج والناقد المسرحى مارتن أيسلن على أهميتها.



ورغم أن الدكتور الراعى يقول فى تقديم كتابه إنه «تعمد إيجاز الحديث نوعاً عن الأقطار العربية التى أخذت حظاً وافراً من التعريف بنشاطها مثل مصر، والإسهاب فى الحالات التى وجد التعريف بها ليس كافياً، وأبرز هذه الحالات فلسطين وليبيا» أقول رغم ذلك فالفصل الخاص بالمسرح المصرى يشغل أكثر من ربع الكتاب كله (١٥٥ صفحة من مجموع ٥٥٨)، والملاحظة الأساسية حول هذا الفصل هى أن الكاتب يكاد يقف فى تعريفه عند منتصف الستينيات لا يتجاوزه، فأهم الأعمال التى تناولها كُتبت أو عُرضت حول هذا التاريخ نفسه، وحين يعرض لأعمال كُتبت أو عُرضت بعد هذا التاريخ فهو لا يجعلها وسط حركة مسرحية أو اتجاه مسرحى، لكنه ينظر إليها منفردة معزولة عن سياقها (أعنى مسرحيات الجيل الثانى من كتاب المسرح المصرى بعد ٥٢: محمود دياب، صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، على سالم)، ومن ثم غاب عن الكتاب - على خطورته - واقع المسرح المصرى من ذلك التاريخ، وأشير بوجه خاص إلى ما أحدثه فى المسرح المصرى واقع ٦٧ حين جعل كتلته الرئيسة تميل إلى أحد اتجاهين: المسرح التجارى (والدكتور الراعى يسقطه تماماً من كتابه كله) وما يمكن أن نسميه «مسرح السلطة» (أعنى تلك المسرحيات التى اندفعت بعد ٦٧ إلى مناقشة قضايا الهزيمة مباشرة أو من وراء مختلف الأقنعة، وكان معظمها يتحايل لتقديم تبرير لها أو يشى باحتقار الجماهير أو عدم قدرتها على المقاومة أو تبرئة القائد والصاق التهمة بحاشية فاسدة أو الوصول إلى عبثية كاملة تتساوى فى ظلها كل الأشياء، أو الانصراف عن العالم كله والتماس الخلاص فى عالم آخر. واكتفى بالاشارة لهذه المسرحيات: بلدى بلدى لرشاد رشدى، ويا سلام سلّم لسعد الدين وهبه، والمخططين ثم الجنس الثالث ليوسف ادريس، ووطنى عكا لعبد الرحمن الشرقاوى - (أما مسرحيات على سالم فلها حديث آخر)، وبقيت أعمال قليلة تلتمع كنجوم متباعدة فى ليل الهزيمة.

ويختار الباحث الأعمال التى يتناولها بالتحليل انطلاقاً من التقسيم الذى اعتمده للمسرح المصرى بعد ٥٢: «انقسم الإنتاج المسرحى فى مصر اذن أقساماً ثلاثة هامة: الأول قدم المسرحية الاجتماعية النقدية التى قد تتحول بسهولة فى أيدى كُتاب مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى والفريد فرج إلى كوميديا انتقادية ذات مضمون سياسى واضح، وقدم القسم الثانى المسرحية التراثية التى تفيد من مأثورات الشعب فى الصيغة والمضمون المسرحيين وأهم كتابها الفريد فرج ونجيب سرور وشوقى عبد الحكيم ومحمود دياب،

وقدم الجزء الثالث مسرحيات سياسية إما معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، أعاد الكاتب بناء أحداثها وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الإسقاط على حاضر الأمة العربية وواقعها المعاش، وكان بعض هذه المسرحيات شعرياً (عند الشرقاوى وعبد الصبور) والبعض الآخر كان نثراً، ويمكن أن يلحق بهذا القسم أيضاً المسرحية التى اعتمدت تفسير الأساطير تفسيراً معاصراً» (ص ٩٢ - ٩٤)، وعلى أساس هذا التقسيم يختار الباحث نماذج للتحليل: عيلة الدوغرى لنعمان عاشور عن القسم الأول، والفرافير ليوسف ادريس وياسين وبهية لنجيب سرور، واتفرج يا سلام لرشاد رشدى عن القسم الثانى (ومن المدهش حقاً أنه يكتفى بالاشارة إلى شوقى عبد الحكيم - وأعماله ذات أهمية فى هذا السياق - بأربعة سطور فقط، لا يعود لذكره بعدها). ومن المسرحيات السياسية ينتقى الكاتب كوبرى الناموس لسعد وهبه وسليمان الحلبى لالفريد فرج واوديب لعلى سالم وهاروت وماروت لعلى أحمد باكثير وباب الفتوح لمحمود دياب والوافد لميخائيل رومان وشقة للإيجار لفتحى رضوان. ثم يتناول المسرح الشعرى من بدايته فيختار الست هدى لأحمد شوقى والحسين ثائراً وشهيداً لعبد الرحمن الشرقاوى وأخيراً الأميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور.

وقد لا نتفق مع الدكتور على الراعى فى أساس تقسيمه المسرح المصرى إلى هذه الأقسام الثلاثة، وقد لا نملك أن ندفع عن أنفسنا الإحساس بأن هذا التقسيم يعتمد على مضمون العمل المسرحى حيناً، وشكله حيناً آخر، وقد نرى بعض الأعمال فى قسم من الأقسام الثلاثة أجدر بالمناقشة فى قسم آخر، وإن إفراد قسم خاص للمسرحية «السياسية» - دون مزيد من التحديد - هو ما أدى لأن تقف مسرحية واحدة نموذجاً للقسم الأول وسبع مسرحيات للقسم الثالث، وأن توضع مسرحيات مثل الفرافير واتفرج يا سلام وياسين وبهية - بصرف النظر عن اختلاف مواقف أصحابها ورؤاهم للواقع - فى قسم واحد، ثم ما مكان: «هاروت وماروت» و «شقة للإيجار» فى واقع المسرح المصرى بعد ٥٢؟ إن باكثير ينتمى فى رؤيته الأساسية وفى أهم أعماله إلى ما قبل ٥٢. وبالنسبة للمسرحية الثانية فقد يكون مناسباً القول بأن دور الاستاذ فتحى رضوان - مناضلاً وكاتباً ومسئولاً - دور جدير بالتقدير والاحترام فى ماضيه وحاضره معاً، ولكن: هل يشغل الاستاذ فتحى مكاناً متميزاً فى هذا المسرح المصرى الجديد؟ وهل حقاً أن مسرحيته شقة للإيجار هى «أول مسرحية مصرية تعالج موضوع الثورة الشاملة وضرورتها؟» (انظر تحليلاً أكثر تفصيلاً لهذه المسرحية فى الكتاب السابق للدكتور الراعى: «مسرح الدم والدموع» القاهرة ١٩٧٣ ص ١٦٧ - ١٨٣)، ألا يعتقد الدكتور الراعى أن مسرحية «القضية» للطفى الخولى - الذى أسقطه تماماً فى تحليل أعماله - هى الجديرة بهذا الوصف؟.



بعد هذا ثمة ملاحظات حول بعض الأحكام التى يطلقها الباحث فى هذا الفصل من كتابه، وقد لا يكون من حق أحد أن يعترض على الأحكام المطلقة التى يطلقها الدكتور

الراعى عن عيلة الدوغرى. فهى عنده «تقف على رأس ما وصل إليه المسرح العربى الذى اتخذ الصيغة اليونانية وسيلة للتعبير» (ص ٩٤)، و «النضج الذى رسم به نعمان شخصياته غير مسبوق فى تاريخ الدراما المصرية» (ص ٩٩)، أقول قد لا يكون من حقنا الاعتراض على مثل هذه الأحكام، لكن من حقنا القول بأن التشابه بينها وبين «بستان الكرز» لا يقف عند وجود شخصية «الطواف» فى الأولى و «فيرس» فى الثانية - كما يقول الدكتور الراعى دفاعاً عن المسرحية ضد ما ذكره عنها المرحوم الدكتور مندور من أنها أقرب إلى صيغة «الأوتشرك الروسية» أى المسرحية التى تأخذ شكل الريبوتاج وسيلة فنية لها - بل أن هذا التشابه يمتد إلى القضية الأساسية فى المسرحية: هو إرث الأسرة المعروض للبيع وبسببه تتحدد مواقف الشخصيات فى اصطدامها بعضها ببعض واصطدامها جميعاً بالواقع المتحول. وهناك إلى جانب التشابه بين «الطواف» و «فيرس» هذا التشابه اللافت للنظر بين «ابو الرضا» فى الأولى و «لوباخين» فى الثانية: كلاهما كان فى خدمة العائلة وحين هوت تقدم ليرثها، يبقى الاختلاف الرئيسى بين العملين كامناً فى طبيعة التخلى عن هذا الإرث القديم نفسه، إن «بستان الكرز» كان عند تشيكوف رمز ماض آن له أن يختفى بغير رجعة من أجل الانطلاق إلى المستقبل متجاوزاً الحاضر، ولوباخين هو الحاضر، هو الذى بدأ قطع أشجار البستان كى يقيم مكانها فيلات للبورجوازيين القادمين، والمستقبل هو ما يتحدث عنه بروفيموف إلى آنيا: «روسيا كلها ستصبح بستاناً لنا» فتشاركه التطلع إلى المستقبل الذى سينطلقان نحوه: «سوف نزرع بستاناً جديداً أروع من هذا..» أما بيت «عيلة الدوغرى» فليس كذلك: اللذان باعا نصيبهما فيه (زينب والدكتور) باعاه من أجل مظهر بورجوازى آخر: فيلا فى الدقى و «أوده مسافرين»، واللذان بقيا (سيد وحسن) تحس أنهما بقيا على رغمهما وأنهما قد يتخليان عنه إن وجدا ملاذاً آخر، تبقى عيشة وسامى (فى مقابل بروفيموف وآنيا) هما اللذان يوحيان لنا بالانطلاق نحو فهم جديد للواقع، لكنهما لا يمضيان بعيداً، فثورتهما تقف عند أن يستبدلا «دبل الخطوبة» بأكلة دسمة!

وعن سليمان الحلبى يرى الكاتب أن «أعمق ما فى المسرحية من مواجهات هو مواجهة يقيمها سليمان الحلبى بينه وبين نفسه، وموضوعها: العمل وضرورة العمل وجدوى العمل وبلاويه، فهو هاملتى النزعة، يرى بوضوح أن من واجبه أن يفعل ثم يروح يحلل ذلك فى عبارات تشبه كثيراً نجوى النفس التى جادل بها هاملت نفسه...» (ص ١٣٣) وربما يكون الأكثر دقة واقتراباً من مضمون العمل القول بأن سؤال الحلبى لم يكن حول الفعل أو التوقف عن الفعل، لكنه حول طبيعة هذا الفعل، بعبارة أخرى إن الحلبى جوهره أنه مثقف (مصرى العاطفة أزهرى الثقافة عربى الأصل) أراد أن يتصدى للاستعمار فى إحدى هجماته الشرسة، وهو باحث عن سبيل هذا التصدى، لكنه لا يستطيع - بحكم تكوينه العاطفى والفكرى - أن ينتمى لتنظيم الثوار فى الأزهر ليكتفى بتعليق بعض المنشورات فى ظلمة الليل، إنه يريد أن يقدم إجابته هو: سليمان الحلبى، إنه ليس زعيماً أو قائداً سياسياً، لكنه أراد التصدى للاستعمار بالعقل والخنجر، لا بالعاطفة والخنجر، وفى هذه النقطة الأخيرة يكمن

جانب هام من جوانب التحقيق الفكرى لشخصية الحلبى - إن لم يكن أهمها - وما يدفع به لأن يتجاوز واقعه التاريخى المحدد وينطلق بمشكلته إلى آفاق أكثر إنسانية وشمولاً: إن التصدى للاستعمار لا يجب أن يكون هبة انفعالية سرعان ما تنطفئ، لكنه يجب أن يكون عملاً عاقلاً ومحسوباً بدقة، موقفاً تتعقله الجماهير لا تنفعل به انفعالاً عابراً ما أسرع توهجه ثم انطفاءه». تلك هى الرسالة التى حملها لنا الحلبى من أوائل القرن التاسع عشر إلى منتصف الستينيات من القرن العشرين، حيث شعوب العالم الذى كان مستعمرات ومناطق نفوذ تطرح على أنفسها السؤال: الاستسلام أم ثمن العدالة؟ وهذا عين سؤال الحلبى، بدمه قدم إجابته وحقق قضيته، هو القضية والبرهان.

والخلاف بين الدكتور على الراعى وبينى حول تقويم أعمال على سالم خلاف قديم. ولست أنوى الدخول فى تفاصيل كثيرة حول أعمال هذا الكاتب ودلالاتها، لكننى أثبت فقط بعض الملاحظات عن مسرحه، وعن المسرحية التى اختارها الباحث نموذجاً لأعماله - وهى من أهمها وأكثرها شهرة «اوديب» التى قدمت باسم «انت اللى قتلت الوحش» فى ١٩٧٠ - والتى يراها الباحث «بارعة وذكية وحافلة بأساليب الفكاهة الكاشفة. وهى توجه سهام الضحك الهادف نحو كل ما هو مريض ومتخلف وقاس فى حياة أهل طيبة، ولا يسلم من هذه السهام أهل طيبة أنفسهم فإنهم قد شاركوا فى صنع المأساة بتنازلهم عن حقهم فى التفكير والعمل بتواكلهم وإلقاء أحمالهم على كتفى البطل الذى صنعوه لأنفسهم.» (ص ١٢٩).

ولكن المسرحية كلها واقعة فى تناقض أساسى خطير: هى فى الوقت الذى تنفى فيه جدوى البطولة الفردية والتأليه الزائف تعود لتلقى بين يدى اوديب زمام المبادرة من جديد، ويكون الحل الذى يلتمع فى ذهن كريون ليس سوى المغامرة الفردية مرة أخرى. ذلك أن أهل طيبة جميعاً متهمون عند هذا المؤلف بالعجز والحمق، حتى عندما يخرج إليهم أوديب لينهى إليهم ما كان يمكن أن يفاجئهم وهو أنه لم يقتل الوحش القديم يضيع صوته وسط ضجيج غنائهم له. وإذا كان الأمر كذلك فما الحل؟ يقول لنا الكاتب بوضوح: فليبق الناس على حالهم حتى يتم صنع انسان جديد عن طريق الفن! نعم. فكل التغيرات تحدث هناك، فى عالم الروح والمثل والحقائق المطلقة، لا واقع الممارسة والجهد الانسانى من أجل حياة لا يتهددها القهر والخوف. إن على سالم يقف عند العرض ويظنه مرضاً، ويزيح مركز الثقل عن القضية الأساسية إلى قضية فرعية، والنجاح الجماهيرى الذى لقيته بعض أعماله بعد ٦٧ - دع عنك الآن إنه كان من أوائل الكتاب الذين دعموا المسرح التجارى وقدموا له أعمالهم من ٦٨، ولعل أكثر أعماله جماهيرية هى «مدرسة المشاغبين» التى كتب نصها - إن كان لها نص! - إنما نتيجة أنه يتناول قضايا الواقع الساخنة التى تلمس أعصاباً عارية عند الجمهور ثم يخلط الأحداث الجزئية بنقد لبعض مظاهر الواقع، بالإحالة لأحداث معروفة، بالموقف الكوميدى القائم على المفارقة، بشىء من الميلودراما، ببعض الكلمات الكبيرة التى توحى بأنه يناقش أخطر قضايا الانسان.. ولا شىء وراءها. إن هذا يسرى فى كل أعمال على سالم حتى آخر ما عرض له العام الماضى (على خشبة المسارح التجارية) باسم «بكالوريوس فى حكم

الشعوب».

تلك أهم الملاحظات هنا، على أننى يجب أن أضيف - على الفور - إن من أمتع ما يقدمه لنا الكاتب تحليله النفاذ والدقيق لمسرحيات مثل «الوافد» لميخائيل رومان و «باب الفتوح» لمحمود دياب، «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور، هنا يبدو الدكتور على الراعى - كما هو فى أعماله الرائدة من قبل - الناقد المدقق فى تحليلاته، المقتصد فى قوله، المتئد فى أحكامه وتقويماته: استاذاً من اساتذة الكتابة النقدية بالعربية.



وبالنسبة لما يقدمه الدكتور الراعى عن المسرح الفلسطينى أقف عند ملاحظات ثلاث أراها هامة:

الأولى هى أنه يناقش فى هذا الفصل عملاً لسهيل ادريس هو «زهرة من دم ١٩٦٨»، ولست أدرى كيف يقع الباحث - وهو المدقق - فى مثل هذا الخطأ - فمن الواضح أن الكتاب كله يعتمد الأساس الجغرافى - بكل ما فيه من شر وخير. ولست أتصور أن الدكتور الراعى لا يعرف أن الدكتور سهيل ادريس لبنانى المولد والهوية والإقامة والعمل والهموم، وليس يشفع للمسرحية أنها مكتوبة عن فلسطين، فالكتاب لا يقوم على تقسيم موضوعى، ومكانها - إذا كان لابد من مناقشتها - هو الفصل الخاص بالمسرح اللبنانى على نحو ما فعل الباحث حين ناقش مسرحية «الغرباء» للكاتب السورى على عقله عرسان - وهى أيضاً عن فلسطين - فى الفصل الخاص بالمسرح السورى، فى الحقيقة أننى لم أفهم مبرر ادراج هذه المسرحية هنا!

الثانية حول تفسير الدكتور الراعى لمسرحية غسان كنفانى «الباب» فهو يبدأ تناولها بقوله: «وفى غير قضية فلسطين كتب المناضل الشهيد غسان كنفانى مسرحية «الباب». كتب كنفانى هذه المسرحية عام ١٩٦٤. وفى ملاحظة ختم بها النص المسرحى المنشور نبه الكاتب قراءه ومتفرجيه إلى أن عصر المسرحية هو الزاوية التى ينظر الأبطال منها إلى الأحداث وهم خاضعون لأفكار ذلك العصر، دون أى اعتبار لما عرفته واكتشفته العصور الأخرى فيما بعد، ويحذر كنفانى من أن أية محاولة لتطبيق أفكار لاحقة وحقائق تاريخية حدثت فيما بعد، على وجهات نظر أبطال ذلك العصر لن ينتج عنه سوى تشويش المسرحية وتحميلها ما لا تحتمله. إن موضوع «الباب» موضوع خطير، فهو لا شئ أقل من ثورة الانسان ضد الاله» (ص ٣١٢) - غير أننى أعتقد أن أحد وجوه سوء القراءة - التى يحذرنا منها الدكتور الراعى - هو قراءة العمل بمعزل عن سياقة من تطور إبداع صاحبه. ويزداد الأمر سوءاً إذا كان صاحبه مثل غسان كنفانى: يسير إبداعه بهدوء وصلابة إلى جوار قضيته الواحدة - فلسطين - من المنفى إلى حتمية الفداء، من التشتت إلى ضرورة الثورة. هذا مدخلى - وأعتقد أنه صحيح - لقراءة «الباب» وهو لا يمكن أن يؤدى لرؤيتها «فى غير

قضية فلسطين: إن منتصف الستينيات التى شهدت مولد العمل الفلسطينى المسلح تجد مقابلها فى أدب غسان: أغلقت كل الأبواب التى تتحايل من ورائها ألوان السراب الخادع وتكشف وجه الحقيقة. لم يبق غير السلاح سبيلاً وحيداً للعودة واسترداد ما ضاع. وأعماله قبلها هى الإطار الواسع الذى تنبثق من داخله ضرورة الفداء، هى حيثيات ما سيأتى بعدها، ثلاث سحابات فقط تظلل أرض عاد: سحابة الذل الصفراء، وسحابة الموت السوداء، وسحابة الدم الحمراء، فأيها سيختار عاد لنفسه وشعبه؟ لا يتردد فى اختيار سحابة الدم ويصرع فى هذا النزال فيرثه ابنه شداد فيختار البداية نفسها، ويقول شداد للإله بلسان هؤلاء الأبطال الجدد عند غسان «أريد أن أقاتل هيا (الاله) وأصواته فى الصحراء، وحيداً إلا من سيفى وذراعى، وأخطو إلى موتى خطوة باسلة بعد خطوة باسلة وراء خطوة باسلة، ألا أرتد حتى أزرع فى الأرض جنتى أو أقتلع من السماء جنته، أو أموت، أو نموت معاً»، ويصرع شداد بدوره بين الأصوات والصواعق التى تتفجر من الأرض والسماء ويرث ابنه مرثد الملك فيبدأ البداية نفسها: يريد أن يبنى جنته على الأرض، لا حرية للموتى سوى الموت والضجر، والطويق؟ هذا الباب الذى يفصل الموتى عن العودة للحياة، فى هذا الباب تكمن قوة هيا: القابع وراءه محتمياً بعجز الناس وخوفهم. إن هيا لا يموت إلا بالعودة، بالولادة من جديد. يقول شداد، بعد أن التقى بهيا فى العالم الآخر: «سوف انهد على الباب حتى أحطمه أو يحطمنى ولسوف ينهدون عليه من الخارج، هم الأحياء، لسوف نجعله يشف بين أكتافنا حتى يذوب.. لو كلفنى ذلك أن أبقى واقفاً تحت مصراعه كل ما تبقى من الدهر.» هذا الباب - تذكر اسم المسرحية - ما أشبهه بتلك البوابة التى كانت تفصل الأرض المحتلة عما بقى من الوطن (قبل ٦٧ طبعاً) بوابة «مندليوم» يقف أمامها الموتى يلقون أقاربهم وينظرون إلى أرضهم بعيون يأتلق فيها الدمع الصامت وابتسامات لا تعنى شيئاً ووراءها يقف هيا: تجسيد خوف العبيد وعجزهم، وفى عبورها موته، هذه الأبواب يجب أن تفتح من ناحية واحدة فقط، يجب أن تلين تحت أجساد العبيد حين يقررون الخطو إلى حياتهم الحرة خطوة باسلة بعد خطوة باسلة. فى ضوء هذه القراءة هل تبدو مسرحية «الباب» فى غير قضية فلسطين؟ يؤكد اقتراب هذه القراءة من الصدق هو أن ما قاله غسان على نحو رمزى خالص فى مسرحيته هذه، كساه لحماً ودماً فى روايته التالية «ما تبقى لكم، ١٩٦٦»: إن مواجهة العدو - مواجهة حقيقية جسورة - والالتحام به وقتله والتخلص من الخونة والخيانة هو ما يقلب حساب الخسائر، ويحول البقايا والفتات لحقائق كاملة.

الملاحظة الثالثة حول عرض الدكتور الراعى لمسرحية سميح القاسم «قراقاش»، ولست أختلف حول هذا التحليل لكننى أضيف إليه. إن الكاتب قد أسقط دلالة هامة فى قراقاش هى الدلالة السياسية المباشرة، فمن المعروف أن سميح القاسم يلتزم منهجاً محدداً فى الفكر والعمل السياسى، وأنه يعبرعن هذا المنهج فى شعره ومسرحه معاً، وفى ضوء هذا المنهج يصبح «قراقاش» رمز المؤسسة العسكرية الاسرائيلية، هذه المؤسسة - من حيث طبيعتها العنصرية العدوانية - هى التى تحول دون لقاء الأمير وعذراء الشعب، بعبارة واضحة إن قيام هذه

المؤسسة العسكرية هو ما يحول دون قيام تعايش حقيقى بين اليهود والعرب فى ظل دولة علمانية على أرض فلسطين. ومثل هذا التفسير السياسى المباشر ليس غريباً على إبداع سميح، ولعل آخر مسرحية نشرت له أن تكون دليلاً: إن موضوع المسرحية يتمثل فى عنوانها: «هكذا استولى هنرى على المطعم الذى كان يديره رضوان وشلومو وحوله إلى دكان لتجارة المعلبات» (أقرأ عرضاً لهذه المسرحية فى عدد مجلة «الأقلام» العراقية الخاص بالمسرح العربى المعاصر آذار ١٩٨٠). ومن التنطع النقدى أن يعترض معترض على هذه المباشرة فسميح يكتب من داخل الزنزانة الاسرائيلية ويعنيه - قبل كل شئ - أن يصل لجمهوره وأن يحثه ويحرضه.



وبقيت بعد هذا عدة ملاحظات جزئية صغيرة لست أراها سوى هفوات قلم لعل الأستاذ الدكتور يلتفت إليها فى طبعات تالية للكتاب، من ذلك ما يصف به ترجمات خليل مطران لأعمال شكسبير بأنها ترجمات «متميزة» ولست أدرى حقيقة ما يعنيه بهذا الوصف وكلنا يعرف أن «شاعر القطرين» لم يكن يعرف الانجليزية وأن ترجماته هذه عن الترجمة الفرنسية وأنها فى معظمها بعيدة عن الإحساس بمقتضيات الترجمة للمسرح، وقد شهدنا عرضاً لماكبث من ترجمته ولا زلنا نذكر تعثر بلاغتها القديمة على السنة الممثلين والممثلات.

ويصف الدكتور الراعى مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك» بأنها «أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحى عربى من إرث ألف ليلة وانتشاله من جمود الماضى إلى حيوية الحاضر» (ص ١٩٥) ولست أقل من الدكتور الراعى حماساً لسعد الله ونوس وعمله ولكننى أرى فى هذا الحكم انتقاصاً من قيمة أعمال أخرى أشير من بينها على وجه الخصوص إلى «حلاق بغداد» و «على جناح التبريزى» لالفريد فرج. ويقول الدكتور الراعى تعليقاً على مسرحية مصطفى الحلاج «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» إنها تدور حول ظاهرة التعذيب التى سبق أن لفتت أنظار الفيلسوف جان بول سارتر فأعد دراسة عن التعذيب فى القرن العشرين «ص ٢٠٠» ولست أعرف أن سارتر قد أعد مثل هذه الدراسة (هل يعنى الكاتب «عارنا فى الجزائر»؟) إلا إذا كان يعنى تقديمه لكتاب فرانز فانون «معذبو الأرض»، غير أن الأجدر بالاشارة فى هذا السياق هى المسرحية التى كتبها سارتر عن هذه القضية «سجناء الطونا» ١٩٥٩. وفى الفصل الخاص بالمسرح فى لبنان يترجم الدكتور الراعى عن مرجع بالفرنسية للدكتور غسان سلامة أسماء فرقه وفنانيه فيذكر الفنان ريمون «جبارة» على هذا النحو مرة ويذكره مرة أخرى «جيبارا» (ص ٢٣٠) وفرقة «مختبر بيروت» أو «المختبر المسرحى» يذكرها باسم «المسرح الاختيارى» (ص ٢٣٢)، وهكذا. وفى الفصل الخاص بالمسرح فى الجزائر يذكر الدكتور الراعى أن «نجمة» هى مسرحية لكاتب ياسين، والحقيقة أنها ليست مسرحية لكنها رواية طويلة (وقد قدمت لها ترجمة عربية ممتازة منذ سنوات عدة) وربما كان الخلط هنا راجعاً لأن «نجمة» هو نفس اسم بطلة مسرحية ياسين «الجثة المطوقة».

وهى عنده رمز الجزائر فى كل الأحوال.



فى كل ما سبق حاولت أن أثرى المناقشة حول هذا الكتاب الهام. هذه البداية الحافزة والملهمة، خطوة فى طريق التغلب على التجزئة ومد الأيدى للتلاقى عبر الحدود المصطنعة والزائفة، ويكفى الدكتور على الراعى أن يكون من الرواد هنا كذلك: نعم كان لابد لأحد أن يبدأ..

١٩٨١

«وما شكسبير؟..»

أستأذن القارئ فى أن أجعل عنوان هذا الحديث أحد فصول كتاب المسرحى الانجليزى الشهير بيتر بروك «النقطة المتحولة، لندن، ١٩٨٩». ولست أظن شهادة بروك عن مسرح شكسبير يمكن أن تُنْقَض، فهو من أكثر المسرحيين - لا النقاد ولا الأكاديميين المولعين بالشروح والتفسيرات - تقديراً له، ومعرفة بمسرحه، واهتماماً بالصعوبات التى تحيط تقديم أعماله لجمهور اليوم. هذه المعرفة الشاملة تحققت عبر ممارسة طويلة، فقد أخرج عدداً هائلاً من مسرحياته: (بدأ إخراجه للمسرح - حرفياً - بعمل شكسبير «خاب سعى العشاق» وهو فى الحادية والعشرين، فى ١٩٤٦، وفى ذات السنة أخرج أيضاً «رميو وجولييت»، ثم «دقة بدقة» - لعب بطولتها جون جيلجود - فى ١٩٥١، و «تيتوس أندرونيكوس» - لعب بطولتها لورانس أوليڤييه - فى ١٩٥٥، و «الملك لير» - مع بول سكوفيلد - فى ١٩٦٢، و «حلم منتصف ليلة صيف» فى ١٩٧٠، وأخيراً «تيمون الأتينى» فى ١٩٧٤). وهو يحدثنا عنه، وعن تجربته معه، حديثاً طويلاً فى كتابيه «المساحة الفارغة، ١٩٦٨» ثم هذا الكتاب الأخير، الذى يحمل عنواناً ثانياً دالاً: «أربعون عاماً فى استكشاف فى المسرح (١٩٤٧ - ١٩٨٧).

يرى بروك أن شكسبير ليس مؤلفاً مسرحياً مختلفاً من حيث «الكيف»، بل من حيث «النوع»، ومن يفكر فيه فى إطار سواه من كتاب المسرح - كأن يقول إنه مثل يونيسكو لكنه أفضل، ومثل بيكيت لكنه أكثر ثراءً، ومثل بريخت لكنه أكثر انسانية، ومثل تشيكوف وقد أضيفت لمسرحه حركة الجموع...الخ - فهو يخطئ السبيل إلى فهمه. وعنده طريقة مثلى لفهم شكسبير هى النظر فى مسرحه كله، مرة واحدة: «إذا أخذ المرء هذه المسرحيات السبع والثلاثين معاً، بكل خطوط الرادار التى تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات، فإنه سيجد نفسه فى مجال غنى ومكثف ومركب إلى درجة لا يمكن تصديقها، وإذا تقدم خطوة أخرى فسيجد أن الشئ الذى عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير، وخرج

إلى الوجود على صفحات الورق، إنما هو شئ مختلف كل الاختلاف عن عمل أى مؤلف آخر، إنها ليست رؤية شكسبير للعالم، لكنه شئ يماثل الواقع أو الحقيقة. وكإشارة لهذه الحقيقة. فإن لكل كلمة مفردة، أو سطر، أو شخصية أو حدث، لا تفسيرات متعددة فقط، بل تفسيرات لا حصر لها!»

ويرى بروك أن أعمال شكسبير تطرح مشكلات عديدة حين تقدم لجمهور اليوم، وهو يُشَبِّه هذه الأعمال بقطع الفحم الخامدة: «شكسبير لا ينتمى للماضى، ولو كانت المادة التى يقدمها صحيحة، فهى صحيحة الآن. إنه مثل قطعة من الفحم، والمعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ وينتهى لحظة أن تشتعل. واهبة إيانا ما نريد من ضوء ودفء.. وإننى استطيع أن أكتب وأحاضر طويلاً عن الفحم ومصادره. لكننى سأكون معنياً حقاً بقطعة الفحم فى أمسية باردة حين أريد أن أتدفأ فأضعها فى النار لتصبح هى ذاتها، وتحيا فاعليتها من جديد..». بعبارة موجزة من عندنا: لابد من قيام «ضرورة» تحتم تقديم هذا العمل أو ذلك من أعمال شكسبير.

وفى سياق آخر، فى «المساحة الفارغة» يتحدث بروك عن «المسرح المميت»: «وليست هناك أعمال أخرى يستطيع المسرح المميت أن يبقى فيها مخادعاً آمناً مطمئناً مثل أعمال شكسبير، فنحن نرى أعماله يؤديها ممثلون مجيدون بطريقة تبدو لنا الطريقة الصحيحة، فهم يؤدون على نحو حى ملون، وسط الموسيقى، وكل يلبس ثياب الدور من الرأس إلى القدم: كما يجب أن يكون أفضل المسارح الكلاسيكية، لكننا - فى الخفاء - نجدها مُثْقَلة بملل لا يطاق، وفى أعماقنا إما أن نلوم شكسبير، أو نلوم فن المسرح، أو نلوم أنفسنا..»، ولا يلوم الجميع أنفسهم بطبيعة الحال، فثمة أيضاً «المُشاهد المميت» يضع ثقله وراء كل ما هو غبى وسخيف، وهكذا يواصل «المسرح المميت» شق طريقه!..



أسوق هذه الملاحظات - باختصار شديد - ونحن نرى أمامنا - على غير انتظار - عملين من أهم أعمال شكسبير على مسارحنا: «مكبث» على المسرح القومى (من إخراج شاكر عبد اللطيف، يلعب أدوارها الأولى عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد وأحمد عبد الحليم وفاروق الدمرداش وآخرون)، و «الملك لير» بقاعة مسرح الطليعة (من إخراج محمد عبد الهادى، يلعب أدوارها عدد من شباب المسرحيين: على خليفة، كمال سليمان، عبد الله الشرقاوى، سلوى محمد على، وآخرين).



«مكبث» - يعرف الجميع - هى تراچيديا الطموح المدمر، تدور أحداثها فى ايقوسا (اسكوتلندا) قبل غزو النورمان، كان دنكان ملكاً لها على الطريقة الاقطاعية السائدة فى

أوربا آنذاك (القرن الحادى عشر، فقد حدد «هولنشيد» صاحب «تواريخ اسكوتلندا» الذى اعتمد عليه شكسبير قتل الملك دنكان فى سنة ١٠٤٦م)، ومكبث أحد أمرائه الكبار، أبدى شجاعة فى صد غزوات أهل الشمال، وفى طريق عودته مع صاحبه بانكو تستوقفهما الساحرات، وتتنبأن لمكبث بأنه سيصبح ملكاً، ولبانكو بأنه سينجب الملوك: تُلقى بذرة فى قلب مكبث: أن يقتل دنكان لتتحقق النبوءة، تلتقط امرأته البذرة وتنميها وتحثه على تنفيذها، وبعد أن يصبح ملكاً، يتحول لطاغية مرتعد: يرتب لقتل بانكو وولده، ثم لقتل ماكدوف، وحين يجده قد لاذ بالفرار، يأمر بقتل امرأته وأطفاله دون رحمة، ويلجأ ابن الملك القتيل إلى ضيافة الملك ادوارد فى انجلترا، الذى يزوده بالرجال فيما بعد، فيزحف لاسترداد ملكه، ويلقى مكبث مصرعه على يد ماكدوف، ويعود المُلك لابن الملك القتيل، وتتخلص اسكوتلندا من الطغيان.

تلك هى الخطوط الرئيسة فى التراچيديا (كُتبت وقُدمت - على الأرجح - فى ١٦٠٦م)، وإذا أخذنا بما يقوله شكسبيريون كثيرون، فلعل أثمن ما فى المسرحية هو تلك العلاقة بين مكبث وليدى مكبث. هى دائرة مكتملة: هى امرأة طموح، تدفع زوجها - الطموح والمتردد - إلى الجريمة، وهى مستعدة - فى هذا السبيل - للتنازل عن حقيقتها كأنثى وجوهرها كانسان - لكنها - بعد أن تحقق هدفها وأصبحت ملكة - تبدأ فى الانهيار، فتتمنى أن «تلغى» الجريمة التى حدثت. وتكرر فعلاً رمزياً له دلالته على شعورها الطاغى بالإثم وهو غسل يديها، وطقساً هيستيرياً له دلالته كذلك هو «السرنمة» أو السير أثناء النوم، هذا التغير لا ينفصل عن التغير الذى يحدث لمكبث، إذ يتحول لطاغية مرتعد يأمر بقتل النساء والأطفال دون تردد. بين الشخصيتين علاقة تكامل (كأنهما وجهان لشخصية أعم منهما): بذرة الخوف عند أحدهما تنمو فى قلب الآخر، يتلقى أحدهما المؤثر فيستجيب له الآخر، يقول هو إن مياه المحيطات جميعاً لن تطهر يديه، فتقول هى: بل قليل من الماء يطهرها، ثم تضيف: إن عطور بلاد العرب جميعاً لن تمسح الدم عن يديها الصغيرتين.

فى «مكبث» أعمق رؤية للشر عند شكسبير، ذلك أن الأشرار فيها هم الأبطال. لكن الشر عندهما ليس محضاً، وما رؤى مكبث وخيالاته، وطقوس الليدى وانهيارها ثم موتها اللاحق، سوى أدلتهما على رفض الشر الذى ارتكباه (من هنا، فإن تقديمهما السهل «كوغدين تقليديين» أمر يضر بالعمل كله)، وليس عبثاً ألا يرى مكبث الوجه الحقيقى للحياة - كما يتبدى لقاتل الحياة - إلا بعد موتها مباشرة: «ما الحياة إلا ظل. ممثل مسكين يتبختر على المسرح.. ثم لا يسمعه أحد. أنها حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف، ولا تعنى أى شئ..».



فكيف قدمها مسرحنا القومى؟

أرجو ألا أكون مبالغاً لو قلت إنه قدم قطعة من الضجر الخالص، قطعة من «المسرح المميت» الذى سبقت الإشارة إليه:

دون الدخول فى جدل حول القضايا المثارة عن ترجمة المسرح الشعرى بوجه عام، ومسرح شكسبير بوجه خاص، نقول أن المسرح القومى قد اختار أن يقدم أسوأ ترجمة معروفة لمكبث، تلك الترجمة التى قام بها خليل مطران (عن الفرنسية، لا عن الانجليزية) وقُدمت - للمرة الأولى - فى ١٩١٧، ونحن نعرف أن نبيل الألفى - حين أعاد تقديمها فى ١٩٦٢ - عهد إلى الدكتور عبد القادر القط بترجمة أجزاء أهملها «شاعرالقطرين»، وبإعادة ترجمة أجزاء أخرى. تلك هى النسخة التى يقدمها المسرح (لا عجب أن خلت «الأفيشات»، كذلك برنامج المسرحية المطبوع من اسم المترجم كأن شكسبير قد كتبها هكذا، أو كان هذا أمر لا أهمية له!).

لدينا ترجمتان حديثتان للمسرحية: الأولى قام بها فريد ابو حديد، وحاول أن يترجمها «شعراً مرسلاً». وله فى ذلك دواعيه وأسبابه التى يشرحها فى تقديم ترجمته (دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩)، والثانية أكثر حداثة، ولعلها أقرب للمسرح، هى التى قام بها جبرا ابراهيم جبرا. وصدرت فى طبعات متعددة (انظر مثلاً «روائع المسرح العالمى»، الكويت، يناير ١٩٨٠).

للمقارنة بين الترجمات الثلاث أسوق سطوراً قليلة. من مونولوج مكبث أمام الخنجر: فى نسخة المسرح: «أهذا خنجر يلوح لى متجه المقبض نحو يدى؟ أنلنى منك ما تنضم عليه الأنامل، تفر ولكنى ما انفك أراك. ألا يقع عليك اللمس كما يقع علَيك النظر؟ أم لست غير خنجر مخيل من وضع فكر ذاهل مخبل؟..» وفى ترجمة أبى حديد: «أفهذا الذى أراه أمامى/ خنجر مد مقبضاً ليمينى؟/ جئ ودعنى أقبض عليك بكفى/ لم أضع قبضتى عليك!/ ولكن مع هذا أراك ما زلت دونى. أفما أنت أيها الشبح المشؤوم/ مما تحسه الكف لمساً/ مثلما قد تحس بالإبصار؟/ أم ترى أنت خنجر من خيال العقل/ خلق مزيف مكذوب/ صُنع ذهن أعياه وقد الحرارة؟»، وهى فى ترجمة جبرا: «أخنجر هذا الذى أرى أمامى/ ومقبضه باتجاه يدى؟/ تعال، دعنى أمسكك/ لم أنَلك ولكن ما زلت أراك/ يا رؤية قاتلة/ ألست تستجيب للحس كما للبصر؟/ أم أنت محض خنجر من الذهن/ محض اختلاق زائف/ صادر عن دماغ بالحمى مضطهد؟».

وخذ سطوراً أخرى من مشهد من أكثر مشاهد العمل حيوية وأهمية، هو سرنمة الليدى. فى نسخة المسرح: «زولى أيتها اللطخة الملعونة. واحد.. اثنان، لقد حان الوقت.. الظلام دامس فى جهنم...، عار عليك يا زوجى وشنار، هذا البطل المحارب بداخله الخوف، ماذا يهمنا أن يعلم الناس ما يعلمون حين نصبح من القوة والسلطان بحيث لا نناقش الحساب.» وعند أبى حديد: «اذهبى أيتها البقعة اللعينة، زولى! اسمع: واحد.. اثنين، هلم اذن فهذا وقتها. إنها لزجة كالجحيم، عار عليك يا سيدى، أجندى وتخاف؟»، وأخيراً هى عند جبرا:

«زولى، أيتها البقعة اللعينة! أقول: زولى، واحدة.. اثنتان (يشير المترجم فى الهامش لأن الليدي تتخيل سماع دقات الساعة) هه. اذن حان الوقت لفعلها. - جهنم مظلمة؟ - عيب يا مولاى، عيب! أجندى ومذعور؟..».

وأظن الفروق واضحة، وليست بحاجة لتعليق.

حين اختار المسرح أن يقدم تلك الترجمة الرثة، خطا أولى الخطى نحو الابتعاد عن جمهوره، وإرهاق ممثليه. واضفاء مسحة بالية على العرض كله!.

وليته قدم نص «مكبث» كاملاً! إن يداً غليظة غَشُوماً راحت تحذف كل ما لا «يروقها» من النص. وشمل هذا الحذف مشاهد من فصول المسرحية الخمسة التى جعلها المخرج فى قسمين: الأول يضم الفصول الثلاثة الأولى، والثانى يضم الفصلين الباقيين. (على وجه الحصر: حذف المخرج المشهدين الأول والثانى من الفصل الأول، وبدأ عرضه بالثالث كما حذف المشهد السادس، وأبدل مكان المشهد الرابع، وأضاف جملة من عنده فى بدايته، وحذف سطوراً من نهاية الفصل الثانى، أماالفصل الثالث فقد حذف الجزء الأول من المشهد الثانى، والمشاهد الثالث والخامس والسادس جميعاً لينتهى القسم الأول من العرض بعد المشهد الرابع. فى القسم الثانى من العرض حذف المشهد الثانى من الفصل الرابع «ليدى ماكدوف وابنها» وجزءاً من المشهد الثالث وكذلك نهايته. الفصل الخامس والأخير مزقته تلك اليد الغليظة فحذفت مشاهده الثانى والرابع والسادس والتاسع جميعاً. وقد أدى حذف المشهد الأخير لتغيير النهاية: فى النص: يحيى القائد سيوارد ابنه الذى قتله مكبث لأن جراحه كانت فى جبينه، ثم يدخل ماكدوف حاملاً رأس مكبث، ويتوجه إلى مالكولم، ابن دانكان، بتحية المُلك، كذلك يفعل الآخرون، فيتعهد مالكولم أمامهم بمهام سيلتزم بها فى المستقبل من أجل اسكوتلندا، ثم يتوجه بالشكر للجميع. أما فى العرض فقد جعل المخرج مكبث يدخل قاعة العرش وهو طعين، ويروح يتحسس العرش ويدور حوله حتى يسقط متمدداً إلى جانبه!.

لستُ من عُبّاد النصوص، لكننى أعرف أن الاختصار أو التعديل فى نص كلاسيكى مثل هذا يجب أن يكون «موظفاً» فى خدمة «وجهة نظر» معينة، ويطوع المسرحى النص لها (مرة أخرى يكتب بروك «إن الاقتناع التام بالنص هو ما يؤدى إلى الطريق الصحيح لفهمه وتقديمه»)، وهذا ما نفتقده تماماً فى الحذف الذى أجراه المخرج هنا، والذى يبدو أن هدفه الوحيد كان تلافى صعوبات إخراجية معينة، تتمثل أساساً فى كيفية تصميم المشاهد وسرعة تغييرها. هذا الحذف يقابله إسراف واضح فى مشهدى الساحرات اللذين قدمهما: ضجيج من الراقصات والراقصين، وسط سحب دخان تلف المسرح، واضاءة معتمة، وصخب موسيقى!.

ولست أتصور أن هذا الحذف كان يهدف لاختصار زمن العرض، فمن المعروف أن «مكبث» هى أقصر مسرحيات شكسبير، وأن تلك المشاهد المحذوفة لن تضيف سوى دقائق، لكنها تضيف لتكامله الكثير، فحذف تلك المشاهد المتتالية من الفصل الأخير أدى لافتقار

النص، حتى بدت المعركة وكأنها مجرد ثأر شخصى بين ماكدوف ومكبث، لا معركة شاملة بين القوات الانجليزية، على رأسها مالكولم، وقوات مكبث، من أجل استعادة عرش اسكوتلندا. والنهاية التى ينتهى إليها النص الشكسبيرى هامة من حيث أنها تزرع بذرة أمل فى مستقبل اسكوتلندا التى عانت من طغيان مكبث، وكأن الكاتب العظيم يريد أن يقول: رغم الهول الذى رأيناه، ثمة أمل فى مستقبل أفضل، وثمة أمل فى ألا يتكرر هذا الهول.

افتقاد وجهة نظر محددة فى «مكبث» هى التى تتضح كذلك فى استخدام كُتل الديكور الثقيلة الجهمة (لا يستطيع «المخرج المميت» أن يقدر قلة - أو بالأحرى نُدرة - التصميم فى المسرح اليزابيثى، وأن تصبح الخشبة مجرد منصة مفتوحة محايدة. مجرد مكان به بعض الأبواب: انه إتاحة الفرصة كاملة لسيادة كلمة الممثل، وانطلاق خيال المشاهد)، وضرورة الإظلام دقائق لتغيير المشاهد، ترتفع أثناءها موسيقى صاخبة، لا أكاد أجد علاقة بينها وبين المسرحية وأحداثها، كذلك فى استخدام اضاءة معتمة معظم الوقت، وإطلاق سحب الدخان التى تلف المسرح كله بجو من العبوس والقتامة، يؤكد عند المتفرج طابعها القديم الرث، البعيد، غير المبالى به وبهمومه الآن (دع عنك ذلك القول الإعلامى الفظ بأن المسرحية تتناول الواقع العربى الآن!)، أما الثياب فجاءت «كرنفالاً» عجيباً متنافر الألوان والطرز، وكأنى بالمخرج وقد أطلق ممثليه أمام مخزن ملئ بثياب مختلف العصور، وقال لهم: لينتقِ كل ثيابه كما يهوى، فجاء هذا الكرنفال!.

هكذا اذن: لا قدم المخرج نص شكسبير «الكلاسيكى» كما هو، ووضع حرفته فى اضاءته وتجسيده، ولا هو تبنى وجهة نظر معينة فى تفسير أحداثه ومغزاها، تتيح له تطويع النص لها، وتقديم «طبعة معدلة» عن العمل. يعنى: إن العرض يفقد مبرر وجوده تماماً.

وطبيعى أن ينعكس هذا الغياب على الأداء. قلت إن بين مكبث وليدى مكبث علاقة تكامل، وهذا يحدد لوناً من «التنغيم المتقابل»، نقطة مقابل نقطة: إن أحجم أقدمت، وإن انفعل هدأت، وكل يأخذ من الآخر ويعطيه. وهذا ما لم يتحقق فى أداء «النجمين» عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد، كان كل فى عالمه كأنه مغلق عليه، يؤدى بطريقته الخاصة و «كليشيهاته» التى نماها فى أعمال أخرى تختلف عن «الشكسبيريات» كل الاختلاف، وإن اشتركا معاً فى سمة واحدة هى المبالغة فى الأداء والتصاعد بدرجة الصوت فى «كريشندو» هادف لابتزاز تصفيق الأفراد القليلين المتناثرين فى القاعة.

وقد حاول أحمد عبد الحليم (ماكدوف) وفاروق الدمرداش (بانكو) أن يجدا طريقة أكثر سلاسة وهدوءاً فى أدائهما، ويبقى أن توحيد أسوب الأداء من مهام المخرج العارف لدوره وعمله فى المقام الأول.

لهذا كله أقول إن المسرح القومى قدم فى «مكبث» قطعة من الضجر الخالص، نموذجاً

كامل الشروط «للمسرح المميت». ولهذا كله أيضاً لف العرض كله جو من الإعتام. شبيه بالإعتام السائد على الخشبة!.



هكذا قدم المسرح القومى «مكبث». فكيف قدم مسرح الطليعة «الملك لير»؟

ولست أظن عاشقاً للمسرح لا تشغل هذه التراجيديا العظيمة مكاناً خاصاً فى قلبه (وهى كذلك عند معظم دارسى شكسبير ونقاده. ولعل «برادلى» يعبر عن رأى الكثيرين منهم فى أنه لو كان مقدراً أن نفقد جميع مسرحيات شكسبير عدا واحدة. لطالب معظم العارفين بقيمته أكثر من سواهم بالإبقاء على «الملك لير»).

وتتعدد وجوه خصوية النص وقدرته على البقاء والتجدد: أول هذه الوجوه أنه يمكن أن يتقبل تفسيراً من وحى عصرنا المهموم بقضايا السلطة: صلاحها وفسادها، الصراع من أجل الوصول إليها والاحتفاظ بها. وهنا صراع يُودى بكل المشاركين فيه أخياراً وأشراراً: يُجن لير ثم يموت، وتُشنق كورديليا، وتُسمل عينا جلوستر ويحاول الانتحار، وتلقى اثنتان من أكثر نساء المسرح إثارة للرهبة مصرعهما بالسم الذى تدسه كلُ للأخرى. فى هذا الضوء تبدو كلمات لير (عن ترجمة جبرا ابراهيم جبرا): «أيها التعساء العراة المعدمون أينما كنتم../ وأنتم تحتملون ضربات هذه العاصفة التى لا ترحم/ أنى لرؤوسكم بلا مأوى، ووجنويكم بلا طعام/ وسقفكم متعب ممزق.. أن تقيكم../ هول مواسم كهذه؟..» - تبدو هذه الكلمات لوناً من الإدراك المتأخر عند حاكم لم يكن يأبه من قبل بآلام «التعساء العراة المعدمين» ودليلاً على أن السلطة حين تفسد، فإنما يقع عبء فسادها على الرعية التعسة. انظر لهذه الكلمات يقولها لير لجلوستر: «أرأيت كلب فلاح ينبح على شحاذ.. والمخلوق يجرى هرباً من الكلب؟ لك أن ترى فى ذلك مثل السلطة العظيم.. الكلب فى وظيفته مطاع..».

يجلو لنا «إيان كوت» صاحب «شكسبير.. معاصرنا» وجهاً ثانياً: فى البدء كان ثمة ملك له حاشية وبلاط، وفى الانتهاء ليس ثم غير شحاذون أربعة، هائمون على وجوههم وسط المطر والعواصف، وقد ضاع منهم كل ما يميز الانسان من مكانة أو لقب أو حتى اسم يُعرف به بين الناس:

لير: هل هنا من يعرفنى؟/ هذا ليس لير../ أيمشى لير هكذا.. أينطق هكذا؟/ من له يخبرنى من أنا؟

البهلول: ظل لير..

مرة ثانية يتردد السؤال نفسه والجواب نفسه. يعود كِنت المنفى لملكه الذى نفاه:

لير: ها.. من أنت؟

كنتِ: انسان يا سيدى.. انسان.

وجه ثالث يتمثل فى هذا التطابق فى الاختلال وتفجر العنف فى الدوائر الثلاث التى تتداح معاً: النفس الانسانية والمجتمع والكون الكبير جميعاً. وليلة العاصفة هى ذروة تفجر الشهوة والحقد والقسوة والأثرة فى قلوب البشر، والخيانة والتناحر والانقسام بين أطراف السلطة. يحيط بهذا كله تفجر الرعود والبروق والشآبيب والنيران. ليلة يصفها كنت بأن أجواءها المغضبة ترهب حتى ساريات الظلام فتجعلها تقضى فى جحورها.. «منذ شَبابى لا أذكر قط أنى سمعت أو رأيت سُجفاً من نار كهذه، وقصف رعد رهيباً كهذا، وولولات كهذه من أمطار وريح هادرة.. ».

وتتعدد الوجوه حسب رؤيتك للمأساة. لكن معناها الأخير والشامل - لو صح هذا الوصف - قد يكون: لو كان حتماً أن يعانى أخيارنا الشقاء والسقوط، فإن معاناتهم ترفعهم، وسقوطهم يصعد بهم إلى قمم خلقية رفيعة، وقد تطهروا بالشجاعة والمجالدة، وتجللوا بالمغفرة. انظر لكورديليا الجميلة - لا تظهر فى مشاهد المسرحية الستة والعشرين إلا فى أربعة مشاهد، تقول فيها أقل من مائة سطر! - يظل حضورها آسراً وجذاباً، ويظل مشهد الغفران المتبادل بينها وبين أبيها، ثم المشهد التالى - وكلاهما فى الأسر - من أكثر المشاهد فى تاريخ المسرح رقة وعذوبة وفيضاً بالمشاعر، وسط عالم يموج بالعنف والقسوة والكراهية والضغينة. وإذا كان لير سيدخل - بعد قليل - حاملاً جثتها، فإن موتها - المكلل بالشهادة والفداء - يكسر طوق الشر المعلق، ويبقى طاقة أمل أمام الانسان المعذب فى إمكان التخطى رغم انتصار الظلام.



ولعلنا نجد فى عرض مسرح الطليعة بعض ما افتقدناه فى عرض المسرح القومى:

هنا مخرج يتبنى وجهة نظر محددة فى النص الكلاسيكى، ويحاول استخدام أدواته للتعبير عنها. ووجهة نظره بسيطة واضحة: إنه رأى المسرحية كلها صراعاً بين الأخيار والأشرار، ومن ثم جعل الشخصيات الخيرة يؤدى أدوارها الممثلون بوجوههم الحقيقية، أما الشخصيات الشريرة فتؤدى باستخدام الأقنعة (ربما ليوحى بأن الخير هو الأصل فى النفس الانسانية. أو أنه هو الذى يبقى فى النهاية). وهكذا اختزل محمد عبد الهادى عدد الممثلين إلى ستة فقط يؤدون الشخصيات الخيرة (على خليفة: البهلول - كمال سليمان: لير - عبد الله الشرقاوى: جلوستر - ماهر سليمان: إدجار - سلوى محمد على: كورديليا). بقية شخصيات التراچيديا (جوزيل - ريجن - كورنوول - البنى - ادموند - أوزوالد - دوق برجندى) يؤديها الممثلون أنفسهم مستخدمين أقنعة تمثل وجوهها، ويتناوب أكثر من ممثل وضع القناع، وأداء الدور، بحيث لا يبقى ممثل واحد يضع قناعاً واحداً فى كل المشاهد.

والأقنعة - تلك الأدوات العريقة المشحونة بالدلالات - تنقسم إلى أشكال لا نهاية لها،

حسب الوظيفة التى يمكن أن تؤديها، والأثر الذى يمكن أن تحدثه، لكنها تتفق فيما يمكن أن يحدث عند استخدامها: أول كل شئ أنها تزيد العلاقة بين الممثل والدور تعقيداً وتركيباً: لقد فقد الممثل أثمن ما فيه، فقد وجهه الذى يعرفه ويلقى به الناس ويطوعه ويعبر من خلاله، ولكن بقى له الوعى بالجسد (ثمة تمرين مشهور فى المسرح التجريبى هو وضع قناع أبيض دون ملامح على وجه الممثل، تتضح نتائجه على الفور: مزيد من وعى الممثل بجسده، والتفاته إلى تفاصيل لم يكن يلتفت إليها بوجهه الحقيقى)، وهكذا، فإن على الممثل أن يدخل فى علاقة بالدور، وعلاقة بالقناع فى الوقت ذاته. من ناحية أخرى يتسم استخدام الأقنعة - بكل أشكالها - بسمة أخرى هى أن الممثل لا يستطيع أن يعرف - على وجه التحديد - الانطباع الذى تحدثه ملامح القناع عند المتفرج، إنه قد «يحدسه» لكنه لا يستطيع أن يقطع بكيفيته أبداً.

وقد استخدم محمد عبد الهادى أقنعة طبيعية (من حيث أن القناع الطبيعى يعكس الأنماط الانسانية الأساسية، وغير الطبيعى يعكس القوى) ذات ملامح مبالغ فيها، قد تصل حد التشويه. وانعكس هذا على أداء ممثليه، فبالغوا فى الأداء، بدرجة الصوت وحركة الجسد. وجاء الفارق بين أدائهم العادى - على وجه العموم - وأدائهم من خلال الأقنعة فى هذا الاتجاه، إنهم لم يكادوا يلتقطوا دلالة القناع من حيث أن كل ما هو معروف عنهم يصبح غير معروف. وهى - من ثم - فرصة متاحة أمام الممثلين للخروج من قوقعة الكليشيهات وميكانيزمات الدفاع، بل ظلوا حريصين على أن يكونوا معروفين وهم وراء الأقنعة!.

بعبارة موجزة: إن استخدام الأقنعة فى هذا العرض (وربما فى مسرحنا كله) لا يزال بحاجة لمزيد من التجريب والحساسية والإتقان. لكن الأقنعة - ورغم هذا التحفظ - استطاعت أن تضفى على العرض لوناً من الحيوية، وتسرّع من إيقاعه، وتدفع عنه قدراً كبيراً من الرتابة والإملال. وقد نلاحظ هنا أن المخرج التفت إلى الفروق بين الشخصيات، بدل تنميطها، وأضرب مثالاً عن الأختين الجاحدتين جونريل وريجن. إن كثيرين من المسرحيين يضعون الأختين فى كومة واحدة رغم الاختلاف (يُجمل بروك هذا الاختلاف كما يلى: «إن علاقة جونريل - ريجن هى علاقة تنتمى بكاملها لعالم چان چينيه، حيث جونريل هى المتسلطة السائدة دائماً، وريجن ضعيفة ناعمة، جونريل تلبس الحذاء ذا الساق المرتفع، وريجن تلبس تنورة ذات حواف. إن ذكورة جونريل تستثير ريجن صاحبة القلب الرقيق الخامد، المعاكس تماماً للصلابة الفولاذية عند أختها.. «عن النقطة المتحولة..»)، وقد ترجم المخرج - ومصمم أقنعته - هذا الاختلاف بأن جعل لجوزيل قناعاً أكثر قسوة وبشاعة..

وإذا كان المخرج قد وجد حلاً ملائماً للاختلاف بين الأختين، فإن الاختلاف بين زوجيهما (كورنوول والبنى) أوقعه فى مأزق لا حل له. إن الرجلين - مثل زوجتيهما - لا يوضعان فى كومة واحدة: كورنوول سادى عنيد متأجج الغضب متعجل نافذ الصبر، فى حين أن

البنى ضعيف مختلط، متضارب المشاعر، صبور قادر على التحمل، وقادر أيضاً على أن يبدى قدراً من التعاطف مع لير، وقدراً أكبر من الرفض لامرأته الشريرة المتلسطة. البنى - إذن - يصعب تصوره «شراً خالصاً» مثل كورنوول، ومن ثم يبقى استثناءاً بين أصحاب الأقنعة، ولكى يخفف المخرج من هذا التناقض البادى، قام بحذف سطور يقولها البنى تؤكد وجوده (بشكل خاص: المشهد الثانى من الفصل الرابع فى النص. وفيه ملاحاة بين البنى وجونريل يقول فيها: «/ اخجلى يا مخلوقة مُسخت ونكرت نفسها../ لو كان لى أن أسمح ليدىّ هاتين بأن تطيعا دمى../ لكانتا على أهبة لتمزيق لحمك وخلع عظامك»، وفى نهاية المشهد ذاته يقول لجلوستر: «إننى أحيا لأشكر لك ما أبديت للملك من حب../ ولكى أنتقم لعينيك..»).

وقد كنت أتمنى أن يجد المخرج حلاً لهذا المأزق الذى أوقعه فيه التنميط الجامد للشخصيات كأخيار وأشرار، دون أن يحذف سطوراً هامة من النص.

وقد أسمى المخرج عمله هذا «مسخرة» للملك لير. ولا بأس عندى بهذه المسخرة. وربما كان أحد وجوه ثراء العمل - الذى أشرت إليه - هو أنه لا يضيق بمثل هذه المسخرة: هذا جلوستر يقول إنه ليس بحاجة لعينيه كى يرى، وأنه كان «إذْ يَرَ يتعثر..» ثم يضيف: «نحن للآلهة كالذباب للصبية العابثين، يقتلوننا ملهاة لهم..»، وفى المسرحية كلها ما يسمح بتفسير «مسخرة»: ألم تبدأ بفعل عابث يقوم به ملك معتوه يقسم مملكته بين بناته حسب قدراتهن على إزجاء الملق والنفاق له، ثم لا نراه بعدها إلا مهلوساً يكبل السباب المنتقى لابنتيه الجاحدتين ويستمطر عليهما اللعنات؟، ثم إن كل شئ يمضى لطرفه البعيد: تتفجر العواصف والعواطف، يقسو الأبناء على الآباء، تتآمر الزوجات على الأزواج، وأبواب الموت مفتوحة على كل مصاريعها، حتى لتبدو - خاصة للشخصيات ذوات الخير والنبل - رصاصة الرحمة!.

هذه المسخرة، إذن، أمر لا تضيق به المسرحية، وقد جسده المخرج فى ابراز دور البهلول (حتى أنه كتب لافتة تقول إن هذه رواية البهلول للمسرحية. وأثبتها فى برنامجه المطبوع)، وأعانه على هذا الإبراز أداء حى ومتدفق لممثل متميز هو على خليفة. الذى استطاع - بحركات مقتصدة ونبرات صوت طيعة معبرة - أن يبقى فى بؤرة الاهتمام، وأن ينقل المعانى المريرة فى أقوال أهم البهاليل وأشهرهم عند شكسبير (ومن التفاصيل الصغيرة الدالة أنه هو الذى لعب دور ملك فرنسا الذى قبل الزواج من كورديليا، بعد علمه أن أباها الغاضب حرمها ميراثها، لعبه دون قناع، فى إشارة لأنه إذا كان لأحد آخر أن يقدم على الزواج من كورديليا فلن يكون سواه)، كذلك سخر المخرج بالتاج الذى جعله معلقاً فى الهواء بعد أن خلعه لير، وفى أداء مشهد من أكثر المشاهد قسوة فى المسرحية، وهو سمل عينى جلوستر، على نحو خفيف هازل أفقده الكثير من قسوته، وفى ترك مساحات صغيرة لارتجاليات الممثلين فيما بينهم، تكسر من حدة الإيهام، وتزيد التواصل، لكن المشكلة هنا

أن الممثلين - بحكم السياق المسرحى السائد كله - يمكن أن يتزيدوا، فيضيعوا المقصود منها.

لكن ما آخذه عليه - المخرج - هو أنه لم يمض بعيداً فى هذا الاتجاه، ولو أنه جرؤ على المضى فيه أكثر لاكتسب عمله مزيداً من الحيوية، ولتكاملت الرؤية التى يحاول نقلها من خلال البهلول.

وقد رجع المخرج للترجمتين الحديثتين المتاحتين للنص (ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى، وترجمة الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا) وقارن بينهما، واختار أولاهما، وأثبت ذلك فى الإعلان عن عمله، لكنه لم يهمل الأخرى تماماً، بل استعان بها فى مشهد العاصفة حين وجده - فيها - أوضح بياناً. وعلى وجه العموم، فإن اللغة التى قدمت بها المسرحية لم تكن عائقاً أمام وصول معانيها كلها، ولم يحذف من النص شيئاً كثيراً (أرغمه تحديد عدد ممثليه على حذف شخصيات مثل «الضابط» أو «المرافق» أو «الطبيب»..الخ)، لكن حذف السطور الأخيرة التى ينتهى بها النص يدعو التساؤل، إنه ينهى العرض بموت لير، والسطور التالية فى النص يتبادلها إدجار والبنى وكنت. يقول إدجار فى نهايتها هذين السطرين المثقلين بالمعنى: «أكبرنا قد فاقنا بما عانى، نحن الشباب، لن نرى كل ما رآه، لا، ولن نعمر قدر ما عمر..»، والحقيقة إننى لا أجد مبرراً لهذا الحذف، وأعتقد أن السطور التى تنتهى بها الأعمال الشكسبيرية بحاجة لمزيد من العناية والتفهم.

واستخدم المخرج خشبة عارية، تتوسطها منصة تدور فوقها الأحداث الرئيسية، وأحكم - بوجه عام - حركة ممثليه، فى الخروج والدخول من التمثيل البشرى إلى التمثيل بالقناع، وكانت الموسيقى - بخفتها ومرحها - عاملاً من عوامل «المسخرة» فى العمل كله، كما نجح فى إيجاد لون من التقارب فى أسلوب الأداء، وإن بقيت ملاحظات قليلة فات عليك أهمها من حيث العلاقة بالأقنعة. لكننى ألاحظ أن الممثلة الوحيدة فى العرض - سلوى محمد على - كانت تؤدى من وراء القناع خيراً من أدائها بدونه، ويبدو أنها لم تستطع التقاط الخيط الدقيق الذى يفصل البراءة عن الغفلة، والصدق عن السذاجة، فى أدائها لدور كورديليا. بقية الممثلين اجتهدوا كى يكون أداؤهم على نحو متناغم ومتسق، وإن كانت الارتجاليات المتبادلة بينهم بحاجة لانضباط والتزام.

هكذا قدم محمد عبد الهادى وممثلوه «مسخرة الملك لير»: عرض حى متدفق، يحمل وجهة نظر محددة فى نص كلاسيكى، ويتسم بأداء متناغم، يحيطه حماس الشباب ورغبتهم فى الإخلاص لفن المسرح.

هنا والآن: ليس هذا بالشئ القليل!.

١٩٩١

من شجون المسرح المصرى..

المسرح المصرى - فى ماضيه وحاضره - محل جدل ونقاش فى دوائر المعنيين الآن فى القاهرة. مبعث هذا الاهتمام (الطارئ) بعض الكتب الصادرة عنه حديثاً. من هذه الكتب اخترت أن أقف عند ثلاثة: اثنين منها للأستاذ فؤاد دوارة: «المسرح المصرى، ٨٨»، وهو الكتاب الرابع فى سلسلة كتبه «التوثيقية» لهذا المسرح (صدر له من قبل: المسرح المصرى ٨٥، ٨٦، ٨٧، وله قيد الاعداد آخران عن ٨٩ - ٩٠)، ثم «مسرح الثقافة الجماهيرية»، ويضم مقالات الكاتب التى تتناول قضايا هذا المسرح وظواهره ومهرجاناته وبعض عروضه على مدى فترة زمنية تصل إلى الثلاثين عاماً (٥٧ - ١٩٨٧).

الكتاب الثالث سقطة بكل معانى الكلمة: كتاب لقيط لا يحمل اسم كاتبه، ينشر أفكاراً لا تعرف لمن تنتمى، لكنه صادر عن «المركز القومى للمسرح» التابع «للمجلس الأعلى للثقافة»، ومن ثم نستطيع أن نفترض أنه يعبر عن «الرأى الرسمى» لجهاز الثقافة فى مصر، وسنرى ما يعنيه هذا الافتراض فى ضوء العداء الصليبى والحقد الضارى ضد نظام يوليو من ناحية، وضد مسرح الستينات برموزه وأعماله من ناحية ثانية.

ولنبدأ بما هو أقوم:

(١) فؤاد دوارة: تشريح جثة مسرح ساقط

ظل الاستاذ فؤاد دوارة عشر سنوات يطالع القراء بمقال فى النقد المسرحى بمجلة

«الكواكب» القاهرية كل ثلاثاء، غير أنه فاجأ قارئيه - نهاية العام الماضى - بمقال قصير يحمل عنوان «أجازة طويلة» جاء فيه: «لم يخطر ببالى قط أن يأتى يوم تتحول فيه مشاهدة مسرحية جديدة من متعة راقية إلى مهمة شاقة تتطلب جهداً نفسيا وعصبياً شاقاً.. لكن هذا ما حدث - للأسف الشديد - خلال العام الأخير بصفة خاصة ومكثفة بفضل سيطرة تجار الفن وأدعيائه على كل مسارحنا تقريباً فى القطاعين العام والخاص .. حيث يخربون ويزيفون وينهبون .. (..) وليس من المقبول أن يتحول النقد إلى الهجاء والسباب خاصة لمن لا يحس ولا يمكن أن يتطور نحو الأحسن، بل قد يجد فى ذلك الهجو عنصر رواج جماهيرى .. (..) ولما كان من الصعب، بل من المستحيل، أن تكتب مقالاً نقدياً جيداً عن مسرحية رديئة، فإن الانحدار الذى يمر به مسرحنا لابد أن ينعكس على النقد فينحدر مستواه ، وانقاذاً لقلمى من هذا المصير .. فاننى أمنحه أجازة طويلة، ولن أعود إلى الكتابة إلا حين تستقيم أمور مسارحنا وتقدم ما يستحق النقد والتقويم» .. (١٨/ ١٢/ ١٩٩٠).

هكذا صمت آخر صوت جاد بقى مصراً على متابعة عروض هذا المسرح الساقط، وقد كان فى متابعته تلك - على وجه العموم - صادراً عن مواقف فكرية صحيحة، مهتماً بالشباب حفياً بهم، لا يهمل الإشادة بممثل لمع ولو لحظة واحدة، وعلى مستوى الفن كان يناقش كل عناصر العمل المسرحى، وهو ضد الاسفاف والابتذال والترخص والبذاءة وغلظة الحس ونزوات النجوم واحتقار الجمهور، كما هو ضد الخشونة والفجاجة والجلافة ووضع الشىء فى غير موضعه . فى الكثير من متابعات الاستاذ دوارة كنت أتلمس صورة ناقد المسرح كما يحدثنا عنه بيتر بروك فى «مساحته الفارغة»: «إن الناقد يكون فى خدمة المسرح حين يطارد مختلف صور العجز وافتقاد الكفاءة، وإذا هو قضى معظم الوقت ساخطاً متبرماً فأغلب الظن أنه على حق .. الناقد جزء من الكل، وسواء كان يكتب ملاحظاته على عجل أو على مهل، باختصار أو باسهاب فان هذا ليس مهما، المهم هو: هل لديه تصور لما يجب أن يكون عليه المسرح فى مجتمعه، وهل يعيد النظر فى هذا التصور بعد كل خبرة جديدة؟..».

تلك المقالات الجادة المدققة الدءوب هى الأساس الذى قامت عليه أعمال فؤاد دوارة «التوثيقية» لهذا المسرح من منتصف الثمانينيات، فهو يثبتها حسب ترتيب موضوعى: مسرح الدولة - مسرح الثقافة الجماهيرية - القطاع الخاص ... الخ، ثم يضيف اليها عدداً من «الملاحق» تكمل مهمة التوثيق.

وفى هذا المجلد الأخير (٨٨) يثبت مقالاته مرتبة حسبما سبقت الاشارة، ثم يضيف ثمانية ملاحق يتجاوز عدد صفحاتها مثلىْ صفحات المقالات (تشغل المقالات حوالى المائه والخمسين صفحة، وتشغل الملاحق حوالى الثلاثمائة). هذه الملاحق هى: «على مسؤوليتهم، آراء ووجهات نظر أخرى» ينتقى فيها مقالات وتعليقات لسواه من الكتاب والمعلقين حول النشاط المسرحى بأقسامه الموضوعية السابقة، و«مفكرة المسرح المصرى»

ويثبت فيها الأخبار المتعلقة بالمسرح وأنشطته وعروضه وفنانيه مرتبة ترتيباً زمنياً، و«مسرحيين فقدناهم»، ويقدم فيه معلومات عن اثنين وثلاثين فناناً كان عملهم يتعلق بالمسرح، كله أو بعضه، رحلوا خلال ٨٨، ثم «قائمة كتب المسرح» مقسمة إلى قسمين: الدراسات والمسرحيات، و«احصاءات البيت الفنى للمسرح» عن العروض التى قدمت على مسارح الدولة تشمل مكان العرض وتاريخه وعدد لياليه ومشاهديه وما حققه من ايراد، ويفرد ملحقاً خاصاً لبرنامج «المركز الثقافى القومى» (دار الأوبرا)، وآخر يضم قوائم تفصيلية لعروض الثقافة الجماهيرية، وأخيراً يقدم فى الملحق الثامن والأخير - برنامج «مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى» الذى افتتح فى سبتمبر ١٩٨٨.

قد ترى - مثلى - أن هذا جهد أثقل من أن يقوم به فرد واحد، وان الطبيعى أن يقوم به هذا الشىء المسمى «المركز القومى للمسرح» فذلك سبب انشائه ومبرر وجوده، لكنه أصبح فيما يبدو - ومثل بقية الهيئة التى يتبعها - موئلاً للعجزة والكسالى من الفاسدين والمخربين ولصوص المال، قاصرى العقول مشوهى النفوس!.

المهم أن هذا الجهد «الفردى» لابد أن يترك أثره فى اختيار المادة الموثقة. بعبارة أخرى: قد ترى أسماء تتردد أكثر من سواها فى الملحق الأول الخاص بآراء الآخرين، وقد ترى أن هذا الخبر أو ذاك لا أهمية له ولا جدوى من ايراده فى الملحق الثانى «مفكرة المسرح»، وقد ترى أنه أعطى لبعض الشخصيات من «المسرحيين اللذين فقدناهم» ثقلاً أكثر من سواها أو أكثر مما تستحق..

قد ترى هذا، وقد ترى سواه، لكنه أمر طبيعى تماماً ومشروع، فتلك الاختيارات كلها اختيارات فؤاد دوارة، ولابد أن تكون دالة عليه، معبرة عن مواقفه، هو، من قضايا الواقع والمسرح جميعاً.



وقارئ هذا المجلد الأخير «مسرح ٨٨» لن يصعب عليه أن يحدس ما انتهى اليه الكاتب بعد عامين (ولنا أن نتوقع تزايد هذا الاتجاه فى المجلدين التاليين) ، ولن يتسع المجال إلا لأمثلة قليلة:

لم يخدع الناقد فى تلك الدعاوى حول «المسرح الثورى» التى يطلقها المخرج مراد منير، ويتخذ منها ستاراً لتقديم عروض تحمل أسوأ سمات المسرح السائد، فى تقديمه لهذا المجلد يكتب: «تستطيع وزارة الثقافة عن طريق جهاز «الرقابة على المصنفات الفنية»، أن تقلل من الأضرار التى تلحق بالذوق العام والأخلاق نتيجة لاسفاف بعض المسرحيات فى القطاعين العام والخاص، وهو ما حدث فعلاً خلال العام ١٩٨٩ بالنسبة لمسرحية «ملك الشحاتين» تأليف الراحل نجيب سرور واخراج مراد منير، فقد تكرر خروج ممثليها (..) عن النص

وارتجال نكات جنسية نابية، وتكرر توجيه الانذارات لمنتج المسرحية وممثليها فلما لم يتوقف الخروج على النص بتلك الصورة اضطرت الرقابة إلى.. ايقافها.. »، ثم يضيف: «وهذه الظاهرة النابية ليست جديدة على عروض المخرج مراد منير، فستجد تسجيلاً واضحاً لهذا فى مقالنا عن مسرحية «الملك هو الملك» لسعد الله ونوس والتى أخرجها للمسرح الحديث.. ».

أما ما كتبه عن هذه الأخيرة فيبدأ بما يشبه الصرخة: » لم يعد الأمر يحتمل مزيداً من السكوت بعد أن وصل إلى هذه الدرجة من التدنى الفنى والأخلاقى.. (..) وقد سبق أن نبهنا كثيراً إلى مخاطر الاسفاف الأخلاقى والهبوط الفنى فى المسارح التجارية وحذرنا من انتقال هذه القيم الفاسدة إلى مسارح الدولة التى تنفق من حر مال هذا الشعب المأزوم المحاصر.. (..) لكننا لم نتصور أبداً أن يصل الاستهتار والهبوط فى أحد مسارح الدولة إلى الدرجة الفاضحة التى تحدث كل ليلة فى مسرحية «الملك هو الملك».. وبعد أن يعدد الناقد بعض المشاهد النابية والأقوال البذيئة من جانب بطل العرض - صلاح السعدنى - بوجه خاص، يقول: «طوال المسرحية لم يكد البطل يكف عن سباب بقية الممثلين ولعن آبائهم وبقية أهلهم والبصق عليهم باسلوب مفرط فى السوقية.. وبين الحين والآخر يمد يده لأحد الحرس ليتناول كوباً صغيراً يجرع ما فيه ويعيد الكوب اليه، وكل ذلك مما يخرج من دائرة الفن إلى منطقة الأفعال الفاضحة التى يجرمها قانون الآداب، لا قانون الرقابة وحده.. ».

والآن قل لى أنت: من يستطيع أن يؤمل خيراً من مسرح أولئك نجومه، وهكذا يمضى العمل على خشباته؟

نموذج ثان يدل على صلابة موقف الناقد ازاء علل هذا المسرح الساقط، وقيامه بدوره على نحو جدير بالاحترام، يتمثل فى تصديه لذلك العرض الذى كان يخلط خلطاً خبيثاً بين السياحة و«الثقافة»، فتتم الفرجة عليه من فوق ظهر سفينة سياحية ترسو على شاطئ النيل، حيث يقدم العرض على ساحة قصر قديم فى جزيرة الروضة، أعنى عرض مسرحية «سالومى» والتى كان مؤلفها آنذاك واحداً من كبار المسئولين فى وزارة الثقافة. عن هذا العرض يكتب فؤاد دوارة: «لم اتصور أن كاتباً مسرحياً ناشئاً يمكن أن يستهين بقرائه ومشاهديه ونقاده إلى درجة أن يقوم بترجمة أجزاء عديدة من مسرحية شهيرة، وينسبها لنفسه دون أن يخشى المؤاخذة والمحاسبة، ولكن هذا ما فعله محمد سلماوى فى مسرحية «سالومى» المعروضة الآن على مسرح المقياس وسط ضجة اعلامية وسياحية !، والمسرحية التى ترجم عنها، بلا تحفظ، هى مسرحية «سالومى» للكاتب الايرلندى الشهير أوسكار وايلد.. (..) محمد سلماوى لم يكتف بالتأثر أو الاقتباس، وانما نقل المسرحية بكافة تفصيلاتها وأحداثها وشخصياتها وفقرات كاملة من حوارها، مع قدر من الحذف والتعديل، دون أن يذكر المؤلف الأصلى، صاحب الفضل، بكلمة واحدة.. »، ثم يروح الناقد يؤدى حق «المهنة» كاملاً غير منقوص: يراجع نصوص الحكاية القديمة فى الأناجيل الأربعة، ويسوق نصها كما ورد فى أحدها، ثم يعرض لمسرحية وايلد، ويقارنها بمسرحية سلماوى ليخلص إلى

ما أخذ هذا الأخير وما أضاف.. « ولا أريد أن استرسل فى مناقشة نص المسرحية أكثر من ذلك، حسبى ما أكدته من شدة تأثرها بمسرحية وايلد إلى درجة الترجمة فى عديد من المواضع، وإلى مجافاة بعض مواقفها للمنطق المقنع، وإلى أن أهم إضافة للكاتب تمثلت فى الرسالة «الناصرية» التى حملها لها..»، ثم ينصرف إلى مناقشة بقية جوانب العرض من حيث ملاءمة المكان والفرجة من فوق الباخرة السياحية والتجسيد والأداء، ولا يفوته أخيراً أن يسجل: «انى لاحظت أن معظم المدعوين على السفينة السياحية ليلة الافتتاح كانوا من موظفى وزارة الثقافة وأقربائهم، فى حين شاهدت عديداً من النقاد والصحفيين المعروفين بين جمهور المتفرجين براً، وهو لا يليق !.. » (علامة التعجب من عندى، وإن كان هذا كله لم يعد يدعو لأى تعجب) .

مثال ثالث وأخيرا أسوقه لأنه ارهاص واضح بما سينتهى اليه الناقد من ضرورة التوقف عن المتابعة، هو ما جاء فى حديثه عن مسرحية «البلطجية»: «مهما أوتيت من بلاغة وقدرة على الوصف فلا يمكن أن أنجح فى تصوير الآلام النفسية التى عانيتها طوال ثلاث ساعات، صمدت خلالها كى أتابع ذلك العبث السخيف المجوج.. أقول ذلك وأنا الذى سبق لى الصمود كثيراً أمام محن مشابهة.. (..) وما أكثر ما طويت هذه الآلام فى صدرى، ولم أبح إلا بأقلها، مؤثراً تأكيد الايجابيات متى وجدت، لعلها تقوى وتنتصر على السلبيات، ولكن يبدو ألا حياة لمن تنادى، فالسلبيات تزداد وتتفاقم، وبخاصة فى مسارح الدولة التى كادت غالبيتها تتحول إلى مواخير بلا صاحب، تتفنن فى تقديم هجر القول ونابى الحركات والايماءات دون محاسب أو مراجع.. »، وبعد أن يعرض الناقد نماذج لأعمال أخرى، سبق أن كتب عنها أو أشار اليها، يناقش - بجدية واهتمام - الأصل الذى لم يذكره أصحاب هذا العمل صراحة وهو مسرحية بريشت «الصعود الساحق لأرتورو أوى»، وكيف عبث بها أولئك العابثون، وما قدموه من «هجر القول ونابى الحركات الايماءات.. »، ثم يقول متحيراً: «يحدث كل ذلك وأكثر منه فى مسرحية سياسية من تأليف الكاتب الألمانى الجاد بريشت، وفى مسرح من مسارح الدولة، وهو كاف لاثارة الأسى على ما انحدر اليه حال مسرحنا من البذاءة والسوقية.. »، وأخيراً يتوجه بالحديث لقارئه: «لعلك تقول الآن إنك لم تكتب هذا الاسبوع نقداً مسرحياً: بل سجلت مجموعة من الآراء والانطباعات، وردى عليك هو: وأين هى المسرحية لأكتب نقداً عنها ؟..».



يقتضينى الانصاف أن أبادر إلى القول بأن حدة الرفض هذه لا تنسحب على «كل» ما يعرض له الناقد، بل إن هناك أعمالاً يحتفى بها، ولأنه كان يؤثر «تأكيد الايجابيات» فقد كان يغمض عينيه - عامدا - عن قذى كثير. من ذلك عرضه لمسرحية «اتحاد الفنانين العرب» «واقدساه» (من تأليف يسرى الجندى واخراج المنصف السويسى، وأداء عدد من الممثلين المصريين والعرب)، التى رأى فيها «تجربة خصبة، نرجو أن تكون بداية لنشاط

مسرحى وفنى كبير، يقوم به «الاتحاد العام للفنانين العرب» تحقيقاً للهدف من قيامه، فيقرب بين فنانى مختلف الأقطار العربية، ويسهم بفعالية فى ازالة الحواجز المصطنعة بين شعبنا العربى الواحد..».

من ذلك ايضا احتفاؤه بمسرحية «دماء على ستار الكعبة» (من تأليف فاروق جويدة واخراج هانى مطاوع وأداء سميحة أيوب ويوسف شعبان وابراهيم الشامى وآخرين)، وهو يبدأ مقاله هذه البداية التى تؤكد موقفه من العمل كله، من كلمته الأولى للأخيرة: «عبق السنين الخوالى يعود، وأريج المسرح الجاد الأصيل يضمخ القاعة العتيقة بعطر الفصحى وجمال ايقاعاتها، والمغنية القديمة تعاود العزف على قيثارة حنجرتها الشجية فتطرب الأسماع وتثير الشجون... الخ».

ربما كنت - مثلى - لا ترى فى أداء «المغنية القديمة» - هذه السنوات الأخيرة بالذات - سوى نموذج «كلاسيكى» للافتعال وغلبة الصنعة والتصاعد المتعمد بدرجة الصوت واتساع الحركة لابتزاز التصفيق، لكن هذا رأى الناقد، وتلك رؤيته، وكيف للأستاذ دوارة - وهو قد دخل المسرح من باب دراسة الأدب العربى وتدريسه - ألا يطرب لايقاعات الشعر، خاصة وهو يقول - بأفصح لسان - إنه «معجب قديم» بالمغنية؟.

تلك خلافات ضرورية وطبيعية ومشروعة كذلك، فقد حسنت النية وانتفى الغرض وتحققت نزاهة الناقد واستقلاله بالرأى، لا يخضع فيه لمصلحة أو يحرفه هوى، ومن ثم فان ما يبلغه قدر اجتهاده جدير بالاهتمام والاحترام.



فى تقديم هذا المجلد يتحدث الكاتب عن المجلد السابق «المسرح المصرى، ٨٧»: «لاحظ معظم من كتبوا عن الكتابْ أنه أكبر من جهد فرد، ويتطلب تضافر جهود كثيرة تنهض بها احدى المؤسسات المشتغلة بالثقافة المسرحية، وهى - فيما أرى - «المركز القومى للمسرح»، وأملى كبير فى أن يتنبه لمسؤوليته تجاه هذا الواجب فينهض بها..».

أما الجزء الأول مما يقوله فؤاد دوارة فصحيح تماماً، لكن الثانى - الخاص بذلك المركز التعس - فان ما قام به يبدد تماماً أى أمل فيه، كما سنرى.

(٢) المسرح الخطر.. والكتاب اللقيط..

فى تقديم كتابه «مسرح الثقافة الجماهيرية» يكتب فؤاد دوارة: «تتلخص الفكرة الرئيسية لهذا الكتاب فى أن من حق المصريين جميعاً أن يتمتعوا بفن المسرح، مهما كان

موقعهم من أرض مصر، وأن يكون لهم مسرحهم الخاص الذى يعبر عنهم، ويسهم فى الترفيه عنهم، والارتقاء بمستواهم الفكرى ووعيهم الانسانى والقومى والمحلى، ودارس تاريخ المسرح منذ نشأته فى الثلث الأخير من القرن الماضى يلحظ أن هذه الفكرة لم تكن بعيدة عن أذهان رواده..»، وبعد أن يستعرض جهود الفرق المختلفة فى الوصول إلى جمهور الأقاليم، واستمرار هذا التقليد فى «الفرقة القومية» منذ انشائها فى ١٩٣٥، ولزمن غير قصير، يصل إلى ما أصبح يعرف اليوم بمسرح «الثقافة الجماهيرية»: «ومنذ أوائل الستينيات بدأ اهتمام وزارة الثقافة بفرق الأقاليم المسرحية، وأقيم أول مهرجان لها فى ١٩٦٤، وأصبح اليوم لمعظم المحافظات فرق «قومية»، بالاضافة إلى العديد من فرق قصور الثقافة وبيوتها، وتوالت المهرجانات والمسابقات، مما يحتاج إلى تسجيل ودراسة وتقديم.. (..)، وهذا الكتاب ليس الا خطوة على هذا الطريق.. جمعت فيه كل ما كتبت عن هذه الفرق وما استطعت الوصول اليه من وثائق وبيانات». (فى الهامش أن صفحات الكتاب: أكثر من ثلاثمائة من القطع المتوسط - لم تتسع لنشر هذه الوثائق والبيانات، وهو أمر مدهش إذا عرفنا أن الكتاب صادر عن الثقافة الجماهيرية ذاتها!).

وقد سبق أن أشرت لأن الكتاب يضم مقالات الكاتب عن هذا المسرح على طول ثلاثين سنة (٥٧ - ١٩٨٧)، ومن الطبيعى أن تتفاوت المقالات من حيث أهميتها وحسن تعبير الكاتب عن رأيه وطرح قضاياه. لكن بينها بحثاً بعنوان «ماذا نريد من مسرح الثقافة الجماهيرية»، قدمه صاحبه فى ندوة عقدت عن هذا المسرح فى ١٩٨٧، يجمل أهم أفكاره حول الموضوع كما تطورت اليه، وكثير من الأفكار الواردة فى هذا البحث تتردد - بذات الصياغة أو صياغة مختلفة - فى مقالات أخرى من الكتاب.

وهو يبدأ بحثه بتعريف «للثقافة» يتصل بموضوعه، ويخلص إلى أن «التكامل الثقافى الذى ينبغى أن تحرص الثقافة الجماهيرية عليه فى عملها لابد من توفر حد أدنى منه بين أجهزة التعليم والثقافة والاعلام..»، ومن تكامل الثقافة إلى ديمقراطيتها، وهنا تبرز أهمية مسرح الثقافة الجماهيرية بحكم انتشار قواعده فى كل أرجاء الجمهورية المحرومة من أى نشاط مسرحى أو ثقافى، لكن القيام بهذا الدور يقتضى ألا تكتفى فرق هذا المسرح بتقديم أعمالها بضع ليال، ثم الانتقال بها للقاهرة بهدف الاشتراك فى مسابقة على أمل لفت أنظار تلفزيون العاصمة ومسرحها، بل «المفروض أن تمتد العروض وتنتشر فى أوسع نطاق ممكن مع القاعدة الجماهيرية العريضة، مما لابد أن يكسبها نضجاً وتميزاً فى النص والاخراج وأساليب العرض والأداء، ويحررها من اسار محاكاة أسخف ما تقدمه مسارح العاصمة، وهو أهم عيوب مسرح الثقافة الجماهيرية، وأخطر أسباب عجزه عن القيام بالمسؤولية الكبرى الملقاة على عاتقه..».

ويتفرد مسرح الثقافة الجماهيرية بميزة لا تتاح لسواه من أشكال المسرح، ذلك أن فرقه لا تتقاضى من جمهورها أى أجر مقابل عروضها، انه - ببساطة - مسرح كل الناس، ويجب

أن يكون كذلك «هذا الوضع المتفرد ينبغى أن يحدد طبيعة مسرح الثقافة الجماهيرية ودوره فى حياة الناس، فإذا كانت مسارح القطاع الخاص مضطرة إلى الترخص والابتذال استرضاء لجمهورها وضماناً لاقباله، ومسارح القطاع العام قد تضطر إلى بعض التنازلات الفنية والفكرية لنفس الهدف، ولمواجهة منافسة القطاع الخاص لها، فمسرح الثقافة الجماهيرية ليس مضطراً إلى شيء من هذا بالمرة..».

ولفؤاد دوارة علاقة بالثقافة الجماهيرية ومسرحها أكثر من علاقة الناقد المتابع، فقد انضم للعاملين بالثقافة الجماهيرية زمناً، وتولى مسؤوليات متعددة فيها، كما كان عضواً دائماً بلجان القراءة، وشبه دائم بلجان التحكيم فى هذا المسرح، وهو يستعرض هذه العلاقة هنا، ويقول إنها بدأت بجولة طويلة فى ١٩٧٠، قدم بعدها تقريراً مفصلاً يضم ملاحظاته حول ما رأى وتصوراته لمستقبل هذا المسرح (وهو يثبت التقرير مباشرة، ويتضمن ملاحظات وتوصيات واقتراحات حول النص والاخراج والتمثيل وتنظيم المسابقات) ، ثم يقول إنه رجع لهذا التقرير فوجد أن ما كتبه فى ١٩٧٠ لا يزال صالحاً لأن يقدم فى ١٩٨٦.. «وانتابنى احساس غريب بأن الزمن قد توقف بهذا المسرح عند أوائل السبعينيات، نفس العيوب مازالت قائمة، ونفس الشكاوى مازالت تتردد لتواجه بنفس الردود والحجج القديمة، ونفس المستويات الضعيفة مازالت كما هى، بل لعل بعضها ازداد ضعفاً..». ليست المسألة، اذن، نقصاً فى المعلومات أو التصورات أو معرفة المهام الواجبة. ومن ثم فان السؤال الذى يجب أن يطرح على الفور - هو: لماذا؟

لن اسارع للجواب، لكننى أدع الكاتب أولاً يحدد - بكلماته - «جوهر القضية». يكتب فؤاد دوارة: «القضية بكل بساطة تتمثل فى حقيقة نظرة مؤسسات الدولة العليا للثقافة الجادة ودورها الحيوى الفعال فى بناء حياتنا الجديدة، فان لم تستقم هذه النظرة وتتحول من الاستهانة وعدم الاكتراث إلى الفهم العميق والتأييد الشامل والدعم السخى فسنظل نشيد قصوراً واهية فوق الرمال، ونحارب طواحين الهواء..».

صحيح: إن أكثر من نصف مواطنينا لا يقرأون ولا يكتبون، ولا يستطيعون المشاركة الفعالة فى حل مشكلات بلادهم، والحفاظ على حقوقهم تجاه أجهزة بيروقراطية عفنة، واختيار أصلح المرشحين للهيئات المحلية والنيابية... الخ... «وبوسع مسرح الثقافة الجماهيرية، بل من المحتم عليه أن يقوم بدور تثقيفى حيوى مع هذه الأغلبية الصامتة من مواطنينا، فيرفه ويوعى ويسلى ويعلم، مستفيداً من ميزته الأساسية وهى ضمانه لاقبال الناس عليه، وتعطشها الشديد لاستيعاب كل ما يقدمه لها..».

مرة ثانية: لماذا لا يقوم مسرح الثقافة الجماهيرية بدوره هذا الذى يعرفه ؟ الجواب من عندى، حيثياته كلها من هذا الكتاب لكننى أمد الخطوط لنهاياتها: لا أحد من المسؤولين عن هذا المسرح، أو سواه من أجهزة الثقافة (والحكم) يريد له أن يقوم بهذا الدور بالتحديد.

إنه - على التحليل الأخير - جهاز يعمل فى خدمة نظام يرفع شعارات الديموقراطية بهدف استهلاكها لاوضعها موضع الممارسة والتطبيق، نظام يحكم - من يومه الأول وحتى هذه اللحظة - بالقوانين الاستثنائية وتقييد تكوين الأحزاب واصدار الصحف وكافة وسائل التعبير عن الرأى الجماعى.

مثل هذا النظام يدرك - بحدس صائب - خطورة المسرح، فما بالك بمسرح تنتشر قواعده من دمياط فى أقصى الشمال لأسوان فى أقصى الجنوب، ومن الواحات الغربية حتى سيناء والعريش؟

هل عرفت لماذا يقف الزمان بهذا المسرح؟



المصادفة وحدها هى التى فرضت هذه المقارنة بين جهد جاد فى متابعة المسرح، بوجهيه الخاص والعام، فى العاصمة وخارجها، وتقديم الرأى النقدى فيه، ثم العمل على توثيقة باضافة وجهات نظر أخرى، وأخباراً وأرقاماً وتعريفاً بالراحلين من العاملين فيه... الخ، يقوم به - بقدر كبير من الترهب والتجرد - كاتب فرد، أخلص العشق لفن المسرح وقول الحقيقة.

هذا من جانب.. من الجانب الآخر ثمة «مركز قومى» هذه وظيفته على وجه التحديد، لابد أنه - مثل سواه من أجهزة الثقافة الرسمية - يحتشد بالعاملين الذين لا يعملون شيئاً، وإن طلب اليهم سادتهم أن يعملوا تخبطوا، ثم خرجوا علينا بمثل هذا الشىء الذى لا أعرف له سابقة تذكر فتنكر، «زمان عماد الدين»: حوالى المائة والعشرين صفحة تحوى حديثاً مكروراً ومعاداً عن شارع عماد الدين ومسارحه ومقاهيه وصالاته ونجومه، ويردد ما سبق ذكره مراراً عن جورج أبيض ويوسف وهبى والريحانى والكسار وأمين صدقى وبديع خيرى وبديعة مصابنى... الخ. لن تجد فى هذا كله جديداً، لا من حيث المعلومات ولا من حيث التناول، لكنك ستجد شيئاً آخر مدهشاً: هجوماً ضارياً - لا مبرر له يستدعيه السياق - على نظام يوليو والاشتراكية ومسرح الستينيات بأعماله ورموزه.

فى نوع من «النوستالجيا» المريضة الشاحبة يبالغ الكاتب - النكرة (حقيقة ومجازاً، فقد سبق أن قلت إن الكتاب يخلو تماماً من اسم كاتبه، هو يحمل فقط اسم مدير هذا المركز التعس: صلاح السقا، الذى كان مسؤولاً عن هيئة المسرح كلها، ثم نفى إلى هذا المكان تطارده الشكوك وسوء السمعة) - أقول: إن الكاتب - النكرة يبالغ فى رسم صورة زاهية الألوان لهذا الشارع، ثم يمضى مباشرة إلى اتهام ثورة يوليو باطفاء أنواره والقضاء عليه، وأرجو أن تحتمل ركاكة التعبير وضحالة الأفكار فى السطور القليلة التى سأنقلها لك من هذا المنشور الملئ بالحقد والجهل: «.. ولكن مع الثورة وسنوات الرؤى الجديدة راحت هذه الأيام، فجاء الينا التيار الماركسى واليسارى بتزاحم جديد يمركز قضية المسرح فى يد الاعلام

الاشتراكي وآخذ هؤلاء جميعاً من دار الأوبرا والفرقة القومية ودار الأزبكية منبراً خطابيا زاعق الصوت أحمر اللون.. (..) انتصرت الفاشية الجديدة بعد انهزام النازية، قتلوا الضمير الوطنى، وأحرقوا ثياب الديموقراطية، وأطلقت العفاريت الماركسية والاشتراكية من القمقم..» إلى آخر ما يمكن تصوره من اتهاماته «للعصابة» التى تولت أمر الثقافة والاعلام فى مصر طيلة ثمانية عشر عاماً (يعنى الكاتب - النكرة: ١٩٥٢ - ١٩٧٠)، كان كل همها فيها أن تقضى على الشارع الجميل: عماد الدين!

وفى مكان آخر يتحدث الكاتب - النكرة عن حديقة الأزبكية، وعن كشك الموسيقى الذى أسهم فى تربية وجدان أجيال كاملة (كذا !)، ثم تغلب عليه آفته وعاهته، فيقول إن هذا الكشك الجميل «قضى عليه حظه التعس ليقع بقيمته تحت رعاية نفر من العسكر الذين حكموا مصر، واعتبروها التكية الخاصة بهم، وسرقوا منها كل ما كانت تحتفظ به فى دواخل أهلها من قيم ومثل وحب وجمال.»، وهو حين يتحدث - أعنى الكاتب - النكرة - عن المسرح، فهو يذكر اسماء وأعمالا لا يقف عند أى منها، بل يقذف كلاً منها بحجز ثم يولى، أصابت الأحجار: الفريد فرج ونجيب سرور وشوقى عبد الحكيم والمومس الفاضلة والزير سالم وليلة مصرع جيفارا وغير ذلك!

والكارثة الكبرى التى يلطم لها الكاتب - النكرة خدوده ويشق جيوبه هى أن هؤلاء الكتاب الذين استولوا على المسرح «ليس لهم معالم مصرية انسانية واضحة، وفكر نابع من وجدان الشخصية المصرية، انهم غرباء على مسرح غريب يعرضون نصوصاً أكثر غرابة، ومهمتهم القضاء على اللغة العربية الفصحى وتهديدها بالفناء... الخ.».

لعلك رأيت من السطور السابقة - اعتذر عن ايرادها لكننى اختصرتها قدر الامكان - مدى ما فى هذا الكتاب - الوصمة من تهافت وركاكة، وحرص على إهالة الأوحال فوق ثورة يوليو، وكتاب مسرح الستينيات الذين بعثوا المسرح المصرى بعثاً جديداً، كل هذا تحت ستار الدفاع عن شارع عماد الدين والتأسى على أيامه، لكن الكاتب - النكرة لا يلتفت إلى حقيقتين: الأولى أن الفرق الرئيسة فى شارع عماد الدين كانت قد انتهت بالفعل قبل ١٩٥٢، مات الريحانى وتعثر مسرحه بعده، وأغلق على الكسار مسرحه، وصفى يوسف وهبى مسرح رمسيس وأصبح يدير «الفرقة القومية»... الخ. الحقيقة الثانية تتمثل فى الوجه الآخر الذى يغفله الكاتب - النكرة إغفالاً تاماً لهذا الشارع: المواخير والكباريهات وصالات «الفتح» والحانات التى غصت بحثالات كل أمم الأرض أثناء الحربين، ولا تنس - من فضلك - أن هذا الشارع الذى يتباكى عليه الكاتب - النكرة كان - على نحو من الأنحاء - امتداداً لحى البغاء القديم الذى لم يكن يبعد عنه مرمى حجرا.

ربما لم يكن الأمر يستحق مجرد الاشارة لولا خلو الكتاب من اسم كاتبه، ونسبته لهذا «المركز القومى» التعس مما يجعلنا نطرح السؤال: هل ما جاء فى هذا الكتاب - الوصمة هو

رأى أجهزة الثقافة الرسمية فى مصر؟

لمن أتوجه بالسؤال، والمسؤولون عن الثقافة الرسمية فى مصر اليوم مثل أولئك القوم الذين جاء ذكرهم فى القرآن، وجاء فى وصفهم إنهم «ليس فيهم رجل رشيد»؟

١٩٩١

«الاغتصاب»: مسرحية جديدة لسعد الله ونوس

بعيدا عن الموظفين ذوى الفصاحة..
وتجار الكفاح..

بعد انقطاع طويل عن الكتابة للمسرح (منذ نشر مسرحيته الأخيرة «الملك هو الملك» فى ١٩٧٧) يعود سعد الله ونوس بهذه المسرحية الجديدة «الاغتصاب»

انقطع سعد الله عن الكتابة للمسرح، لكنه لم ينقطع - لحظة - عن الاهتمام به، ومتابعته، والاعداد له (أعد «رحلة حنظلة» عن بيترفايس، وقبلها أعد «توراندوت» عن بريخت، و«يوميات مجنون» عن جوجول) يبتهج قليلا أو يكتئب كثيرا، يبقى أو يرتحل، يتوحد أو يسعى للقاء الناس، يسخط فييأس أو يأمل فيتفاء ل، فى كل أحواله يبقى سعد الله ونوس عاشق المسرح بامتياز، ووجها من انضر وجوهه المعاصرة، اثبت جدارته فى أعماله الطويله «حفلة سمر»، و«مغامرة الملوك» و«القبانى» و«الملك»، قضيته كانت واحدة: من نحن، ولماذا يحدث لنا وفينا ما يحدث ؟ عين إلى الفهم والتحليل وأخرى إلى الحفز والتحريض، عين إلى الواقع المعيش وأخرى إلى التراث والموروث، عين إلى مجددى فن المسرح فى الغرب وأخرى إلى الراوى والحكواتى، عين إلى وضوح الفكر ونصاعته وأخرى إلى إحكام العمل الفنى واثرائه. بعبارة واحدة: عين إلى الفعل وأخرى إلى المتعة.

يأخذ عمله المسرحى دائما ما سبق أن اسميته «صراع المساحات»، فعلى المسرح أكثر من مساحة تتبادل الحوار والصراع، ومن ثم النمو والتطور. تتغير عناصر تلك المساحات ومكوناتها، لكن الهدف دائما هو المساحة الصامتة، اعنى الجمهور الذى يشهد الحوار، والصراع، آمنا معزولا، يقيم دفاعاته المتتالية دون أن تقتحمه الحقيقة.

مسرحه، اذن، هادف إلى تحقيق المشاركة من جانب الجمهور فى الفعل، فالجمهور نقطة البداية ومبرر الوجود، وهو يعرف هذا الجمهور، ويصفه هنا بانه «نافذ الصبر، هش الانتباه بحاجة إلى محرضات قوية وأحيانا مفتعلة، كى يتابع عرضا مسرحيا..» لا أقفز إلى القول بأن هذه المعرفة بالجمهور تؤدى بالمسرحى إلى تلك «المحرضات»، لكننى أقول إنه يجب أن

يكون واعيا كل الوعى بها، وبأنها منزلق سهل، ولا أحد يقدر على تحديد النقطة التى يجب أن يتوقف عندها، اذا بدأ الانزلاق.

وسعد لا يأتى إلى المسرح - عادة - وحده، اصطحب مرة حكاية «للديناري» ومرة مسرحية من مسرحيات «القبانى»، ومرة ثالثة عملاً لمارون نقاش، مأخوذا بدوره عن «ألف ليلة..»، وحجته فى هذا واضحة: إن الناس لا يأتون إلى المسرح لمتابعة أحداث الحكاية، فهم غالباً يعرفونها، وهى متداولة بينهم أو فيما بين ايديهم من كتب، لكنهم يأتون لينظروا فى شروط حياتهم، هم، فى الضوء الذى تلقيه المعالجة الجديدة على الحكايات القديمة.



وليست « الاغتصاب» بعيدة عن هذا كله: اصطحب سعد الله - هذه المرة - مسرحية معروفة للكاتب الأسبانى المعاصر بوبرو بايبخو «القضية المزدوجة للدكتور بالمى».. أقول انها معروفة لأنها ترجمت إلى العربية ونشرت (الترجمة للدكتور صلاح فضل وقد نشرت فى سلسلة «من المسرح العالمى»، الكويت، ابريل ١٩٧٤) وقدمها «المسرح القومى» فى القاهرة (٧٩/ ١٩٨٠) تحت اسم «دماء على ملابس السهرة» (من اخراج نبيل منيب ولعب ادوارها الأولى عزت العلايلى ومحسنة توفيق وتوفيق الدقن) فاصابت نجاحا ملحوظا، كما قدمتها الفرق المسرحية فى الجامعات أكثر من مرة.

ولو صحت حجة سعد الله التى سبقت الاشارة اليها لما كان لهذا القول معنى، ولن يمضى أحد فى «مطاردة عقيمة» لتقصى أصل الحكاية، لكنه هو القائل أن بداية كتابته لمسرحيته كانت «اعداده نص بايبخو ذاته للعرض المسرحى»، فمن حقنا أن نتساءل: أى اعداد كان يقتضيه نص من أكثر نصوص المسرح المعاصر إحكاما وصنعة؟ اننى اذكر ان المسرح المصرى قدم هذا النص كاملا، محتفظا بأسماء الأبطال ونصوص كلماتهم، ووصلتنا رسالة العمل غير منقوصة، فأى اعداد للمسرح كان يتطلب هذا النص اذن؟

المهم أن سعد الله أخذ عن عمل بايبخو حكاية العجز الجنسى الذى يعانيه البطل، ودوافعه، كما أخذ عنه ايضا العلاقة القائمة بين أم البطل من ناحية، ورئيسه فى العمل من الناحية الأخرى. كما أخذ عنه كذلك السمة الرئيسية للدكتور بالمى ذاته وهى انه رافض لما يحدث، معاد له (فى نص بايبخو يقول الدكتور بوضوح: «اننى لا أقبل هذه الأعمال تحت ظل أى نظام..» كما يؤكد لزَوْجة البطل التى يتعاطف معها: «فى هذا العالم، هناك ما هو أكثر من جلادين وضحايا..»).

لكن الأهم هو ما أضافه، وما أدى لأن يصبح للمسرحية مضمون أكثر من أنها صرخة ضد التعذيب السياسى الذى توقعه نظم الحكم فى الدول الفاشية بالمعارضين من رعاياها (وقد نذكر هنا أن بايبخو نفسه كان من المحاربين ضد فاشية فرانكو، وقد حكم عليه بالاعدام، ثم

استبدل بالسجن الذى قضى فيه سنوات طويلة)، أصبح للعمل مضمون وطنى وقومى ووجودى على التحليل الأخير.

فالمسرحية - كما سنرى - تطرح تصورا للصراع الفلسطينى (العربى) - الاسرائيلى وهو تصور متكامل يصدر عن رؤية أكثر راديكالية مما هو مطروح - فى الممارسة - على الساحتين المتداخلتين، ولو شئنا أن نرسم تخطيطا لتلك الرؤية أمكن القول انه صراع عنيف ضار، وانه ليس «هامة اليوم أو غد»، لكنه جزء من، متلاحم مع، بناء تاريخى متكامل، يضرب فى الماضى إلى جذور (توارثية) عميقة، ويشتبك بكل معطيات الحاضر، على ضفتيه المتواجهتين. لكن هاتين الضفتين ليستا مقطوعتى الصلة واحدتهما بالأخرى تماماً، ففى قلب كل منهما نجد امتدادات للأخرى، هكذا تطرح شخصية الدكتور ابراهام منوحين من ناحية، وتأتى الاشارة إلى الامتدادات الصهيونية داخل النظم العربية من الناحية الأخرى.

لدينا اذن، مساحتان متصارعتان، مساحة للفلسطينيين وأخرى للاسرائيليين، والصراع بينهما جوهر المسرحية ورسالتها، ولأن هذا الصراع ليس هامشيا ولا عارضا فى واقعنا العربى، بل هو - على نحو من الانحاء - صلب هذا الواقع، وأول محرك للأحداث فيه من نهاية الاربعينيات واوائل الخمسينيات، فطبيعى أن يشتبك هذا العمل باصول الموقف الذى يتخذه قارئه أو متلقيه من هذا الصراع. بعبارة أخرى من الطبيعى أن يرفض هذا العمل كثيرون، منهم متواطئون ومخدوعون وغافلون ومنهم متربصون وناصبو كمائن للكلمات، ومنهم - كما تقول «الفارعة»: «الموظفون أصحاب الفصاحة وتجار الكفاح». فى كلمة واحدة: كل صاحب موقف أقل راديكالية من الموقف الذى يطرحه العمل عن هوى أو اقتناع. (وأضيف كذلك: ومن البدهى أن يرفضه أصحاب المواقف الأكثر راديكالية).

وأود أن أقف عند نقاط قليلة فى هاتين المساحتين ولست اظننى بحاجة للتذكير باننا ازاء عمل مسرحى ولسنا ازاء طرح مباشر لمقولات وأفكار، ومن ثم فان ما تقوله أو تفعله احدى الشخصيات محسوب عليها، وعلى الموقف الذى هى فيه، ولا يستقيم أن يحسب هذا القول أو الفعل على سواها، أو على صاحب العمل. وتبقى رسالة العمل كله مضمرة علينا ان نتقراها من مجمل العلاقات بين شخوصه، ومسار الصراع فيه، وتردد بنى بعينها أو مواقف بعينها فى هذا السياق.

وهكذا فحين تقول «دلال»: « الأرض لا تتسع لنا ولهم، الأرض أضيق من القبر اذا لم يزولوا.. إما نحن وإما هم..» فعلينا أن نضع هذا القول فى سياقه، وأن ننظر لقائله: امرأة فلسطينية صغيرة، بنت ثرى من أثرياء الضفة تقول عن نفسها: «فى بيت أبى لم أعرف شيئا عن اسرائيل، كان أهلى يعيشون فى قوقعة من الثراء والتعالى، يخافون من الثورة والرعاع، ونادراً ما كانوا يذكرون اسرائيل، حتى حرب الـ ٦٧ لم تهزهم وأبى لم يخف شماتته بعبد الناصر وانصاره..» وتكمل «الفارعة» وصف هذا الرجل حين ذهبت تخبره باعتقال ابنته بعد اعتقال زوجها «حين اخبرته عن ابنته غسلنا بالشتائم تغسيلا، هى وأنا معها، خاف أن

تسبب له متاعب مع السلطات، فسمانا قحابا ومخربين» هذه المرأة الصغيرة انتزعت من حياتها الجديدة لترى زوجها بين أيدى الجلادين الذين يتناوبون اغتصابها ويندفع أحدهم وقد تلبسته حالة من الحمى فيمزق لحمها ويقتطع حلمة ثديها. ماذا نتوقع منها أن تقول؟ هل نتوقع من امرأة منتهكة دخلت أتون النار دون تأهب وقتل الجلادون زوجها ثم امتهنوا جسدها، هل نتوقع منها أن تقدم لنا تحليلا متعقلا ورصينا لمعطيات الصراع الذى اقتحم لحم لحمها ووشم جسدها و«المرء لا يستطيع ان يخلع جسده كما يخلع سروالا متسخا»؟

ويود اسماعيل - فى المرحلة الأخيرة من مراحل التعذيب الوحشى الذى تعرض له فافقده رجولته واودى بحياته - ان ينقل رسالة: ان تصور قيام دولة تتسع للجلادين والضحايا، دولة تتساوى فيها الحقوق وتكفل الحريات، ويقبل الجميع بالامتيازات التى تترتب على المواطنة، لا القوة، ويعملون معا من أجل ازدهار امكاناتهم الانسانية - يقول اسماعيل ان هذا التصور وهم وسراب وانه «ستكون ثمة حروب تتلوها حروب حتى يحسم الصراع».. هذه رسالة تتسق تماما وقائلها وتعبر عنه أصدق تعبير، هو الذى رأى من البداية أن عناقه لامرأته الجميلة المحبة عناق محاصر، وانه ليس ثمة ركن صغير يستطيع أن ينأى فيه بسعادته الخاصة بعيدا عن المأساة الشاملة، وتقول عنه «الفارعة» ان الواقع كان يطارده حتى فى الفراش، «يشحب وجهه حين يرى المداهمات ويدق قلبه حين يتناهى وقع أقدام الدورية، ويشعر بالتعب حين يسمع الغارات تدك القواعد والمدن..» ومن ثم بلغ ضرورة الفداء.

نعم هو وهم وسراب، هنا والآن. وليس ضروريا أن ندخل الجحيم الذى دخله اسماعيل كى نعرف. بعيدا عن المتواطئين والمخدوعين والغافلين، بعيدا عن الموظفين ذوى الفصاحة وتجار الكفاح، بوسع من تابع احداث الصراع - خلال السنوات الثلاثة الأخيرة بوجه خاص - ان يرى ما رآه اسماعيل: مئات الأدلة والقرائن والشواهد يطرحها الواقع، وتقطع بان هذه الدولة - الحلم وهم وسراب، طالما بقيت السيادة فى اسرائيل بين أيدى مائير وعصابته، وطالما ظل الجيل الجديد تُنْشِئه نساء مثل سارة بنحاس، ويتولاه رجال «الصابرا».



هذا ينقلنا للمساحة الأخرى. فى المشهد الأخير من «الاغتصاب» - اعنى هذا الحوار المتخيل الذى لا يضيق به بناء المسرحية من أجل توضيح فكرها وتعميقه - تشغل شخصية الدكتور ابراهام منوحين معظم الساحة، وما قاله عنه المؤلف كاف لتوضيح ملامحه: انه ليس النقيض لما هو قائم لكنه مختلف عنه، وهو يهودى وليس صهيونيا، وهو لا يقر العنف الكامن فى جوهر الدولة وأساس وجودها، ويضع الكاتب على لسانه بعض كلمات أرميا: أحد أنبياء بنى اسرائيل الكبار، ظل يتنبأ بدمار اورشليم لأن الفساد قد استولى على شعبها وأنبيائها وحكامها، ولم يتوقف عن القاء نبوءاته تلك أمامهم جميعا حتى حين اضطر الى

التخفى، ولاحت له أكثر من فرصة كى يعدل عنها ويفوز بالسلامة لكنه أبى، وكما أمر الملك صدقيا «أن يودع ارميا فى دار السجن، وأن يعطى رغيفا من الخبز كل يوم من سوق الخبازين إلى أن ينفذ الخبز كله من المدينة ...» - كانت اورشليم تحت الحصار البابلى الذى انتهى الى السبى الثانى - كذلك لقى أرميا المعاصر مصيرا مشابها: أودع الطبيب مصحة للأمراض العقلية !..

والذين أودعوه مصحة الأمراض العقلية هم أنفسهم العقبة الأولى أمام تلك الدولة - الحلم: هم أبناء «الصابرا»، بلسانهم يقول واحد منهم هو أكثرهم فاعلية وعدوانا «ليس لى أصدقاء، القوة هى صديقى الوحيد. أنا من أجيال الصابرا من هؤلاء الذين يتعلمون ان الرجل الفعلى لا يحتاج إلى أصدقاء وأن عليه ألا يثق بأحد..» يقول هذا بعد أن اغتصب زوجة زميله - وقد سعت اليه التماسا لمعونة صديق، أو هكذا قالت - وهو يتهيأ لاغتصابها من جديد!

ولست أظننا بحاجة لمزيد من المعرفة بهذا الجيل، فقد تراكم تراث من الدراسات - فى أعمال مؤلفين غربيين وعرب - عن «الصابرا» وتكوينهم النفسى، كلها تؤكد ايمانهم بالقوة والتفوق، واحتقارهم للغير، وعدوانيتهم، وامتلاءهم بالكراهة وفقدان الثقة فى الذات والاخرين، وخواءهم الروحى، ونفورهم من العواطف الانسانية السوية والتعبير عنها. مرة ثانية يقول ممثلهم: «نحن نتعامل مع مخلوقات كان يجب أن تباد لولا الاعتبارات الدولية، إن أمن اسرائيل لا يمس ولهذا فان علينا أن نكسر عظامهم كى يبيضوا ما لديهم من نوايا وشرور.».

ومن وراء هؤلاء جيل الآباء والأمهات، يمثلهم هنا - كشخصيات نموذجية - مائير وسارة - وقد سبق أن اشرت لأن المؤلف التقط العلاقة بينهما من «القصة المزدوجة»، لكن من الانصاف القول إنها قد خلقت على يديه خلقا جديدا، تمازجت فيه العناصر الدينية (التوراتية) بالتكوين النفسى القائم على العدوان والتمييز. كانت العلاقة فى «القصة المزدوجة» ثأرا عاطفيا يحمله رئيس العمل لمنافسه الذى انتزع منه حبيبته، وهو ينتقم من ابنه بأن يعمل على تحطيمه. لكنها هنا قد اكتسبت عمقا تراثيا، ووعيا محكما، وإحساسا بالاختلاف والنفور من كل ما هو طبيعى وانسانى ومثمر وخلاق. عن مائير تقول سارة لابنها «احبنى كما أحب الرب اسرائيل ، واحببته كما يحب اليهودى المسيح، كان حبنا صياما ومكابدة، كان مائير يفكر أن حلمنا لا يحققه الا جيل مفعم بالوجد والطهارة، كان يقول ينبغى ان نكون روحا شفافة كالفجر، صلبة كالنصل، كى تكتمل المعجزة، معجزة اسرائيل ومجدها.. » مائير هذا نفسه هو الذى يقول لاسحق - بطل المسرحية - وهما مقبلان على احدى «حفلات» التعذيب والاغتصاب: «هذه الحفلات تثير فىّ نشوة تكاد تكون دينية. نعم دينية..» مائير هذا نفسه، أخيرا، هو الذى يطلق النار على اسحق ويقتله حين تمرد ورفض الاستمرار، وتقبل الأم أن ابنها كان «ثمرة فاسدة» قطفها مائير.

وتكتمل الصورة فى المساحة الثانية. لا يزال الفكر السائد فى الممارسة هو فكر الآباء (مائير - سارة)، وأبناء «الصابرا» هم من يضعونه موضع التنفيذ ويقومون على حمايته، ومن لا يقر أساليبهم فى العمل يعزل فى مصحة للأمراض العقلية، أما من يفضح حقيقة هذا الفكر وتلك الممارسات، فهو يقتل دون مراجعة أو إبطاء. وهؤلاء جميعا يسعون للاستيلاء على الجيل الجديد وتطويعه من أجل تحقيق أهداف التوسع والعدوان. صحيح ان ثمة شعاعا شاحبا من الضوء يتمثل فى محاولة الدكتور منوحين فضح تلك الأساليب العدوانية التى توقع أشد الدمار بالضحية والجلاد على السواء، لكنه يبقى شعاعا شاحبا لا يبدد الظلمة السائدة.

لهذا تصح رسالة اسماعيل. تصح مرة بالنظر لهذه المساحة الثانية ومرة بالنظر إلى مساحتنا نحن. ان سجوننا - أعنى سجون النظم على ضفتنا - لا تختلف كثيرا عن الصورة التى نراها فى «الاغتصاب»، وثمة امتدادات صهيونية لاشك فى وجودها تشغل أماكنها المؤثرة بيننا.

وتبقى صحة تلك الرسالة مشروطة: إن العمل كله - بنص كلمات مؤلفه - «مقطع مجتزأ من تاريخ عنيف»، والروايتان كلتاهما لا تكتملان، بل تظلان مفتوحتين على أفق المستقبل. المستقبل؟ نعم المستقبل الذى تتسع فيه مساحات الرفض على جبهة العدو، وتتقلص فيه امتدادات القبول على جبهتنا.



بعد صمت طويل، له بواعثه الموضوعية (تحدث عنها سعد الله فى «بيانات لمسرح عربى جديد»، ١٩٨٨) ودوافعه الشخصية، يعود صاحب «حفلة السمر» و«المملوك» و«الملك...» إلى الكتابة للمسرح.

من الضفة الأخرى لليأس عاد سعد الله. من بئر الصمت والعزلة خرج. مرحبا بسعد الله ونوس.

١٩٩٠

الفريد فرج:
عاشق المسرح فى عاصمة المسرح

يجيب سليمان الحلبى صاحبه حين يسأله عما جاء به إلى القاهرة تلك الأيام السود: «الحنين - لا تسأل عائدا إلى القاهرة ما عاد بك..». والفريد فرج - مثل صاحبه الحلبى - جاء به الحنين إلى القاهرة، وسرعان ما أصبح موجودا - بقوة - فى واقعها الثقافى، أهم صور هذا الوجود (دع الآن تلك المشاركات وبعض الأنشطة الرسمية التى قد لا يرضى عنها، ولا يقوى على رفضها !) صدور اعماله الجديدة والقديمة على السواء: فى ١٩٨٧ أصدر «أيام وليالى السندباد»: ثمرة حلوة من ثمار عشقه المتجدد لألف ليلة. فقد لاحظ المسرحى المولع بالأقنعة أن حكايات السندباد، رغم أنها تروى بضمير المتكلم، الا أنها تخلو من الحديث عن حياته الشخصية، ومن حسن الحظ ان وقع الكاتب على أوراق السندباد الخاصة، فقدمها لنا فى هذا العمل العذب، حكى لنا عن حبه لجاريته المغنية الجميلة، وعن سماحه ببيعها كى يعيش، وخروجه إلى البحر المرة بعد المرة، وصراعه مع الحيتان والغيلان والطيور والقردة والمتوحشين، واشرافه على الهلاك المرة بعد المرة، ومحاولاته الدائبة لاستعادة حبيبته الضائعة. ويلملم السندباد الدروس من حياته، ويصوغ لنا ما تعلمه. وجاءت «أيام وليالى السندباد» نموذجا متفردا فى عذوبة الكتابة. وفى ١٩٨٨ نشر الفريد مسرحية اسماها «ألحان على أوتار عربية» كان مفروضا أن تقدم فى بغداد بعنوانها الأول «واعروبتاه»، ثم تعثر مشروع تقديمها، فأعاد الفريد صياغة أجزاء منها لتقدم فى القاهرة، وهو يكتب فى تقديم هذه الطبعة: «هذه مسرحية سياسية.. كتبتها منذ سنوات ثم أهملتها.. والمسرحية تحلل وتصور ظروف الدعوة إلى الوحدة العربية على أساس من القومية (..)، وتسعى إلى تحليل الشخصية الفردية العربية، والشخصية القومية التى صنعت انتصاراتها وعثراتها، ومكنت لها فى الحاضر والمستقبل.. الخ»، هذا ما يقول هو، اما نحن فنقول إن النوايا فى «ألحان على أوتار عربية» أفضل من الانجاز!.

وهذا العام، ١٩٨٩، بدأ نشر مجموعة اعماله الكاملة عن هيئة الكتاب، وصدر منها

أربعة مجلدات حتى الآن: الأول يضم «حلاق بغداد» و«بقبق الكسلان» و«على جناح التبريزى وتابعه قفة..» والثانى يضم «سليمان الحلبى» و«الزير سالم» والثالث يضم «رسائل قاضى اشبيلية»، .. ومسرحيتين للأطفال هما «رحمة وأمير الغابة المسحورة» و«هردبيس والزمار»، ثم الرابع يضم مسرحيتين طويلتين: «جواز على ورقة طلاق» و«عسكر وحرامية» تفصل بينهما مسرحية من فصل واحد هى: « الزيارة».



وأخيرا صدر لالفريد فرج كتاب هام - هو موضوع هذا الحديث - بعنوان «أضواء المسرح الغربى».

يكتب الفريد فى تقديم كتابه إنه «يضم مجموعة من انطباعاتى عن المسرح الغربى عامة، والانجليزى خاصة، وقد كتبت بعض هذه المقالات الوصفية أو التحليلية فى عدد من المجلات العربية خلال السنوات الثلاث الماضية، وبعضها أكتبه خصيصا لهذا الكتاب..»، ثم يحدد هدفه: «ولا أرمى من هذه السياحة الثقافية فى المسرح الغربى دعوة القراء للانبهار بذلك المسرح، وانما أرمى إلى محاولة استخلاص جوانب من الخبرة المسرحية الغربية التى قد تفيدنا فى تذوق هذا الفن. وقد تفيد حركتنا المسرحية العربية بطريقة عملية».

والحقيقة ان هذا الهدف ظل نصب عينى المؤلف دائما، لا يكاد يغيب عنه لحظة واحدة كما سنرى، على طول الأقسام الثلاثة التى قسم اليها كتابه «الأول: أطرح فيه القضايا المسرحية، وأصف بعض المؤسسات، وأصور بعض جوانب الفكر والتخطيط والاستثمار المسرحى فى الغرب، والثانى: اعرض فيه مجموعة مختارة من المسرحيات، وحرصت فى اختيارى ان تكون ممثلة للأنواع المسرحية التى تثير اهتمام الفنان والجماهير فى الغرب (وينقسم إلى أجزاء ثلاثة: المسرحيات الغنائية والدرامية والطليعية) والثالث: يضم صورا شخصية لبعض الفنانين الذين التقيت بهم أو كانوا موضع اهتمام الجمهور».

والفريد فرج - يعرف الجميع - «مسرحجى»، أو رجل مسرح بامتياز، ومن ثم لا تقف كتابته عند الحدود التى يقف عندها مؤلف المسرح أو ناقده، فهو مولع بكل جوانب العمل المسرحى، وبالسياق الذى يشمله ويحيطه كذلك، وهو يرى ان الناقد المشدوه بما يرى فوق الخشبة قد لا يخطر له - فى العادة - ان يخترق صفوف المتفرجين، ويجترئ على المنصة فيذرعها «ليرى ما خبأه هؤلاء السحرة من آليات العجلة المسرحية الكاملة، التى لا يمثل فن الفنان فوق المنصة الا ثمرتها الناضجة وعطاءها الأخير».

لكنه هو يفعل، فيحدثنا فى القسم الأول من كتابه عن بعض آليات تلك العجلة: عن الدعم الذى تقدمه الحكومات الغربية للمسرح، وكيف انه، فى حقيقته، دعم للمتفرج، لا للفنان، وعن «الاقتصاد السياسى للفنون»، ثم يختار المسرح القومى البريطانى كى يحدثنا

عنه حديثا مفصلا: عن مبناه وما يقدمه، عن تكوين الفرقة وتمويلها، عن عروضها الجديدة و«ريبوتوارها» الدائم. لماذا المسرح القومى البريطانى ؟ الجواب بسيط «لقد انشىء المسرح القومى البريطانى على نسق الكوميدى فرانسيز، وانشىء المسرح القومى المصرى أيضا على نسق الكوميدى فرانسيز، ولكن مسرحنا خلال السنين بدل قوانين بقوانين ولوائح بلوائح وخططا بخطط وأهدافا بأهداف ونظاما بنظام حتى اختلطت أموره وارتبكت حياته وتراجعت مكانته..ولا أزعم ان ثمة معادلة سحرية أعرفها يمكن ان تنتقل بمسرح الدولة المصرى أو غيره من حال إلى حال، ولكن أعرف معرفة اليقين أن المسارح العالمية الناجحة تملك لنا تراثا من الخبرة والتجربة الادارية والتنظيمية وفى مجال التخطيط جدير بنا أن نفحصه ونتأمله..».

ويظل الفريد يحمل هموم المسرح المصرى فى قلبه - حتى حين قعد يختار بين العروض المسرحية الكثيرة والعظيمة التى يقدمها مهرجان ادنبرة «أكبر مظاهرة مسرحية فى العالم» لم يستطع أن يبعد عن عقله هذا السؤال الملحاح: لماذا لم نصل إلى أدنبرة وغيرها من المحافل الفنية العالمية؟

والجواب بسيط كذلك: «وكيف كنا نصل الى هنا من القاهرة الا اذا فرغنا من خوض حروبنا الأهلية الصغيرة، وحافظنا على مسارحنا من الاحتراق - بالمعنى الحرفى وبالمعنى الأدبى على السواء - وحمينا ابداعنا الفنى بالتضامن المهنى والثقافى الحقيقى ضد كل التدخلات الخارجية مهما كانت قوتها، بدلا من عقد تحالفات خائبة ومؤقتة ضد حضارة مصر ومسرحها لاغتنام مكسب صغير ومؤقت وللارتفاع على جسد الفن المسرحى ذاته بعد ان اثخنته الجراح..».

بهذا الجواب البسيط يقف الفريد فرج دون أن يمد الخطوط لنهاياتها، ويجيب عن السؤال: مع من يعقد المسرحيون تحالفاتهم المؤقتة والخائبة ؟ يعرف المتابعون ان هذا الطرف الغائب لن يكون سوى سلطة الدولة، ومن تجعلهم مسؤولين عن المسرح، فيزيدون - عن تواطؤ أو غفلة - من إثخانه بالجراح!

ولعل هذا يقودنا إلى نقطة هامة خاصة بالمسرح التجارى: نعرف انه ليس بدعا عندنا أو فى العالم، نعرف ان هناك «برودواى» و«البوليفار» و«الوست اند». عند «الوست اند» - حى المسرح التجارى فى لندن - يتوقف المؤلف طويلا فيعرض آليات العمل فى «صناعة المسرح» أو «بيزنس الفن» - مهما بدا التعبير نابيا! - ولكن انتبه لهذه التفرقة فهى بالغة الأهمية: المسرح التجارى هنا لا يعنى استثمار الاسفاف أو التفاهة، بل انه يقدم الفن الجيد، وهذا الفن له جمهوره الذى يدفع ثمنه بارتياح.. و«يجب أن أقول إن الخروج على النص أو الارتجال أو الخروج على الذوق العام أو على المنطق ليست ظواهر واردة بأى حال فى (الوست اند) يتألق فى ملصقات هذا الموسم (يعنى: موسم ١٩٨٥) على سبيل المثال اسماء نخبة من أكبر الأدباء والمؤلفين من جملتها اسماء وليم شكسبير، وت. س. اليوت، والكاتب المسرحى الكلاسيكى «وليم كونجريف» (١٦٧٠ - ١٧٢٩) وروائى القرن التاسع عشر «تشارلز

ديكنز» وروائى القرن العشرين «جون شتاينبك» والكاتب المخرج الايطالى المعاصر «داريوفو» ذى الشهرة بمساهماته الطليعية فى المسرح الجديث و«ريد يارد كيلنج» شاعر الامبراطورية الشهير..»

يحق لنا اذن القول بان المسرح التجارى فى بلادنا كما نعنيه ونحذر من اخطاره وشروره ومفاسده، انما هو شيء مختلف كل الاختلاف عن هذا الذى يقدمه «الوست اند»، فهذا الأخير يقدم «فنا جيدا» أما مسرحنا التجارى فهو الذى يستثمر الاسفاف والتفاهة!.

وحين يعرض الفريد بين المسرحيات درة موليير «مدرسة الزوجات»، يتطرق - بسخريته الهادئة - إلى بعض «أوهام المسرح» السائدة بين المسرحيين فى بلادنا، ومنها ما يعرف بأزمة النصوص وأزمة التأليف: «وقد كنت التقى بزملائى الفنانين من ممثلين ومخرجين ومديرى المسارح القومية بالقاهرة فى ذروة أزمة المسرح المصرى فى السبعينيات وأقول لهم: إن قلة النصوص الجيدة ليست سببا لاغلاق مسارحكم أو استسلامكم للبطالة أو سعيكم للهجرة.. فامامكم آلاف المسرحيات التى لا يمكن أن تتعرض للفشل.. من التراث العالمى الكبير، من أول اليونانيات إلى عصر النهضة إلى العصر الحديث، فلماذا لا تقدمونها للجمهور الذى يرى مسرحكم يتآكل أمامه ولا يفهم لماذا يتآكل المسرح المصرى العتيد ؟»

ويتألق الفريد فرج فى تناوله لهذا الكم الهائل من العروض، ولانه مسرحجى شاطر، فهو لا يفعل فعل الكسالى الذين يكتفون بتلخيص نص العمل، وكفى الله الكاتبين شر العناء، لكنه يعرض العمل من خارجه وداخله معا، يضعه فى سياقه قبل ان يتحدث عن صاحبه وعنه. وحين يتناول العمل من داخله فهو يعرف ماذا يقول وماذا يسقط. خذ مثالا واحدا من حديثه عن المسرح الاستعراضى وهو يتحدث عن مسرحية «الشارع ٤٢» ورحلتها المعكوسة من السينما إلى المسرح، فى هذا المثال تتجسد كل مزايا اسلوب الكاتب وطريقة تناوله: «أفضل انا مشاهدة شارع ٤٢ على المسرح، فالفيلم بواقعيته الفوتوغرافية لا يستطيع ان يملك التأثير السحرى لفنية المسرح، فالقطار المسرحى عندى أجمل وأكثر تأثيرا، من القطار المصور بالكاميرا، وحضور الرقص على المسرح أروع من مشاهدته من خلال عيون الكاميرات على حائط أبيض مستو، والغناء الحى أنفذ فى النفس من الغناء المسجل.

والمسرحية الاستعراضية إبداع جماعى بكل معنى الكلمة، فهى نقطة لقاء لابداع المؤلف والمخرج والموسيقى ومصمم الرقص ومصمم الديكور والملابس، وكل عنصر من هذه العناصر لا يقل فى الأهمية عن غيره، وإبداع المجموعة إبداع مشترك، ومجال العمل لكل منهم متداخل فى مجالات عمل الاخرين ولذا فانهم يعملون كفريق متكامل متناسق فى اطار خطة واحدة وفكرة متفق عليها.».

ألست ترى هذا حديث عاشق للمسرح، لا يعدل باللقاء الحى بين المؤدى والمشاهد أى لقاء؟ وحديث عارف به فهو واثق انه ليس هناك ممثل عظيم فى عمل متوسط أو ردئ !..

وفى تناوله للأعمال ذات الطابع الطليعى أو التجريبى أو ما يسمى فى انجلترا بمسرح الهامش Fring Theater فان موقفه يتسم بما يليق بالفنان الحقيقى، لا حدود للتجريب ولا ضفاف له، و«يحار المرء فى ملاحقة هذه الفرق أو تصنيف هذه التجارب أو فى محاولة تقسيمها نوعياً أو تحديد وضبط انتماءاتها الفنية، فالتجربة بحد ذاتها هى خروج على التقسيمات النوعية المألوفة، فكيف لنا ان نحاول ادخالها قسرا تحت عناوين لقوالب فنية عمدت هى إلى الأفلات منها والتمرد عليها ؟ على هذه المساحة العريضة للتجريب ينبسط مسرح الهامش أو مسرح الطليعة أمام المتفرجين بكل ألوان قوس قزح وظلالها الفنية.».

ويلتقط الفريد من كرة الخيوط المتشابكة تلك بعض الخيوط، ولا ينسى ابدا - وكيف له ان ينسى؟ - الاحالة الى مسرحنا وهمومه، فبعد أن يعرض لتجربة إحياء مسرح العصور الوسطى يعقب: «ولعله قد اتضح لبعض القراء السبب الذى اجتذبنى للاهتمام بهذه التجربة.. انها تؤيد ببساطة دعاوانا المسرحية بمصر والوطن العربى كله حول ضرورة ابتعاث الشكل المسرحى الشعبى، مسرح السامر الريفى ومسرح الحلقة المغربى ومسرح المحبظين وبابات خيال الظل والاراجوز.

تلك الدعوة قد شارك فى اثارتها توفيق الحكيم فى كتابه «قالبنا المسرحى» ويوسف ادريس فى مسرحيته «الفرافير» ومقدمتها النظرية والدكتور على الراعى فى كتابه «الكوميديا المرتجلة»، والطيب الصديقى فى انتاجه الفنى وكاتب هذه السطور فى مسرحيته «عسكر وحرامية..».. (..) لكننا لم نصبر على تطوير أفكارنا ومواصلة درسها، كما أن الطرح القوى لقضية مسرحنا القديم لم يغز بعد جامعاتنا ومعاهدنا وشباب الباحثين..

ننتظر أن تتقدم جموع من الشباب المثقفين وفنانى المسرح بالريادة فى هذا المجال، واجتذاب الجمهور حول هذا المسرح القديم، للخروج بمسرحنا العربى القومى مما يعانيه من إملال التكرار والتقليد، والمحاولات العبثية لخطف اقباس من أضواء المسرح الغربى، دون تمعن ودون فهم ودون تأمل. واستعجال وسطحية لا تليق بمسرح قومى يريد ان يرسى دعائم للثقافة والحضارة العربية، تصمد لتحديات القرن الحادى والعشرين..»

وأخيرا، فان بوسعك أن تجد الفريد فرج نفسه مرتين فى هذا الكتاب: مرة فى أوله وهو يتحدث عن المؤلف المسرحى المسكين، وقضيته، فهذا المؤلف لا فى بلدنا وحدها بل وفى كل مكان، قد صدر عليه حكم بالنفى من المسرح، ونفذ فيه.. «ومع ذلك يشعر المؤلف انه الأصل والمبتدأ، وانه الطرف الوحيد المؤهل دائما لملاحقة الرقابة والنقاد.. وأحيانا الشرطة بتقاريرها الكيدية !، والنقاد عادة يعبرون بعمل المخرج أو يهدونه الثناء عرضا، بينما يأخذون بتلابيب المؤلف لأن عمله يدخل فى اختصاصهم.. بينما لا يعبأ النقاد بوجه عام بمحاسبة المخرج أو معارضته أو تحليل عمله الذى يجهلون تفاصيله.. كما لا يحب النقاد فى العادة مخاصمة نجوم التمثيل من الجنسين، وكلهم من الظرفاء اللامعين.. وهكذا يقع المؤلف من «قعر القفة» كما يقولون، ويصبح الهدف المسددة اليه كل السهام. مهنة لا أختارها

لابنائى أو لمن أحبهم !..»

والمرة الثانية يستأذن الفريد فى أن يقدمّ لنا صديقه المخرج المسرحى الالمانى (الغربى) المسلم أحمد بيتر كرويش.. فها هو يجد نفسه فجأة فى برلين الغربية يشاهد مسرحية بالالمانية.. «لا أفهم من حوارها كلمة واحدة بالمعنى القاموسى للتعبير، وأكثر ما يدهشنى أن جمهورها من الشباب الالمانى يضحكون كما أضحك، والمخرج جنبى، أحمد بيتر كرويش يضحك كما أضحك..».

لا عجب فالمسرحية كانت ترجمة لرائعة الفريد «على جناح التبريزى...» ! التى رأى فيها بيتر كرويش «دراسة للأمل.. وكل ممثل سألنى ما هى القافلة، وكنت أجيبه إن القافلة هى السلام العالمى، هى حرية الانسان، هى الطعام والكرامة، اذا كنت تؤمن بالغد فانت تعرف ان القافلة فى الطريق..».



ولا تنتهى المتعة والفائدة فى كتاب الفريد فرج..

وماذا تريد أكثر ؟.. هذا كتاب أملاه عشق عظيم للمسرح، وايمان بقدرته على احداث التغيير فى داخل الانسان وفى علاقته بمجتمعه وواقعه وعالمه..

فى صفحاته الأولى يتوجه اليك المؤلف بالحديث: «واذا كنت مازلت تريد أن تسألنى وما أهمية الفن أو المسرح ليقفز سلم الأولويات، فلا تسألنى بعد اليوم عن العلاقة بين انتكاسة الفن العربى والمسرح العربى وبين ما يروعنا مما دهى الأمة العربية من عاصف اللامبالاة والتخلى، ومن روح القدرية السلبية ومن نزوات الملل والضجر والهجرة، ومن شيوع التسيب وانهيار القيم وتفشى اللامسئولية، من نزعات التفرقة والتجزئة والطائفية والتعصب، من روح التنازل والمساومة، والتغاضى والتهالك على الملذات الرخيصة !..».

هكذا كتب واحد من عشاق المسرح الكبار فى زماننا..

١٩٨٩

على سالم فى مسرحيته «البترول طلع فى بيتنا..»:

ماذا يقول بعد رحلته الأمريكية؟

ليس كمثله أحد بين كتاب مسرحنا المعاصر فى قدرته على تشمم اتجاه الريح، ثم عمله على أن يجعل مسرحه فى مهب هذه الريح. وليس كمثله أحد فى قدرته على الوصول إلى توليفه «أو خلطة» من العناصر تجتذب نحو مسرحه قدراً من الجمهور المنوع، مختلف الاهتمامات والتوجهات، ويخيل اليه دائماً أنه قادر على أن يقدم لكل نوع من هذا الجمهور ما يرضيه. فى هذه الخلطة: الايهام بانه يطرح فى عمله قضية ملحة على ضمائر الناس، يستخدم فى طرحها كلمات كبيرة ملونة، لا تشير لأشياء محددة وراءها، لكنها تداعب ذوات جمهور بعينه هو هذا الذى يريد أن يتوهم أنه جاء للمسرح سعياً وراء تلبية «احتياج ثقافى»، وليس لمجرد التسرية أو قضاء الوقت. ثم فيها خيال منطلق جسور، يتكئ على مقولة إن للكوميديا منطقها الخاص.. فيروح يمزج الواقعى بالخيالى، والحادث بالمتوهم، والبذرة الحقيقية تنمو وتتشعب - نادراً ما تزهر وتثمر - فى أرض غير أرضها، أضف لهذا حواراً خفيفاً مرحاً، ونكات لفظية، وتلميحات جنسية وسياسية، ثقيلة وخفيفة، واحالات لأحداث وأشخاص معروفة فى سياق الواقع.

وراء هذا كله لن تجد هدفاً محدداً أو رسالة واضحة يعنى المؤلف أن ينقلها لجمهوره، إنما ستجد خلطاً مائعاً من الأفكار والمواقف. هو مسرح مراوغ، يطالعك بوجوه متعددة، تحار لحظة بينها، ثم تنفضها جميعا عنك، وتخرج صفر اليدين والعقل والوجدان!.

طبيعى - اذن - أن يبقى على سالم موجوداً فى المسرح التجارى ومسرح الدولة معاً

(من «ولا العفاريت الزرق، ١٩٦٥» إلى «عملية نوح، ١٩٨٤» كان موجوداً في مسرح الدولة، ومن «حدث في عزبة الورد، ١٩٦٨» حتى «الكلاب وصلت المطار، ١٩٨٦» كان موجوداً - ربما بقدر أكبر - في المسرح التجاري)، ولعله بلغ أقصى حضوره أوائل السبعينيات، ففي ذلك الحين عرض له مسرح الدولة «كوميديا أوديب» «انت اللى قتلت الوحش، ١٩٧٠»، وفي العام التالي مباشرة عرض له «عفاريت مصر الجديدة»، في هذا العام ذاته كانت درته الثمنية (!) «مدرسة المشاغبين» تحقق «اقبالاً منقطع النظير». في العملين الأولين كان على قد استطاع - بمشاركة جلال الشرقاوي ودعمه - الوصول لتلك «التوليفة»: البحث عن قضية ساخنة (هزيمة ٦٧ في الأولى، وحوادث الاعتقالات والتعذيب في الثانية، التي عرضت بعد انقلاب السادات في مايو ٧١) ، ثم تمييعها وخلط أوراقها بكل الوسائل المتاحة: الرقص الشرقي والتوابل الجنسية والنقدات الجزئية لبعض مظاهر الحياة اليومية، وشيء من الميلودراما، واطلاق عدد من الكلمات الكبيرة التي توهم بأنها تتصدى لمناقشة أخطر القضايا.

كان العملان آمنين وفي خدمة النظام القائم: في الأول كانت تلقى بين يدي أوديب مقاليد الأمور من جديد، وأهل طيبة كلهم مدانون بالعجز والتواكل، والفساد - كل الفساد - في الحاشية التي يستطيع أوديب الخلاص منها بضربة واحدة. أما الثاني فيكفيه أن جسد على المسرح ما رددته أجهزة السادات عما اسمته «مراكز القوى»، اضافة لدفاعه البليغ عن جهاز الشرطة ودوره في حماية الناس وتوفير أمنهم!

غير أن النجاح التجاري الذي أصابه عرض «مدرسة المشاغبين» قد أدار رأس صاحب النص (إن كان لمثل هذا العمل بالذات نص على الاطلاق!) فبادر بتكوين فرقة خاصة لاستثمار هذا النجاح، وحين فشلت انضم - بفرقته وديونه - شريكاً في فرقة أكبر، وقنع بأن يكتب لها أعمالاً يعتمد فيها - غالباً - على أعمال لقيت النجاح في «برودواي» أو السينما الأمريكية. وفي أوائل الثمانينيات نجح - بالمشاركة مع الممثل نور الشريف - في تكوين فرقة قدمت عملين «بكالوريوس في حكم الشعوب» ثم «سهرة مع الضحك».

في هذا السياق فان تجربته في آخر أعماله التي عرضت على المسرح «الكلاب وصلت المطار، ١٩٨٦» جديرة بالاشارة (انظر مناقشة لهذا العمل في «أوراق من الرماد والجمر، ٨٨»)، اكتفى هنا بالقول إنها كانت تجربة فاشلة تؤكد - أول ما تؤكد - أن الاستقطاب في الواقع - من ثم في المسرح - قد زاد حدة ووضوحاً، وأصبح على المسرحي - بالتالي - أن يحدد جمهوره الذي يتوجه اليه بموقف واضح، وأدوات ملائمة لتحقيق هدفه.

بعد هذا الفشل غاب على سالم عن المسرح، وعن مصر كلها، فترة طويلة، قيل أنه سافر إلى أمريكا يحاضر عن الفكاهة المصرية في ماضيها وحاضرها، وقيل بل سافر إلى هناك في منحة مشتركة مع كاتب اسرائيلي، وقيل غير ذلك، لكنني لا أقطع بصحة أي من هذه الأقوال.

وها هو يعود بمسرحية جديدة، كان مفروضاً أن يقدمها المسرح «القومى» هذا الموسم، لكن توالى اعتذار الممثلين عن أدوارهم فيها أرجأ تقديمها، فماذا فى مسرحيته الجديدة «البترول طلع فى بيتنا»؟



مثل الكثير من أعماله، تبدأ المسرحية بحادثة تنذر بالتفجر، لكن صاحبها ما أسرع ما ينساها، ويضرب فى اتجاهات أخرى حتى تتشعب السكك ويختلط الحابل بالنابل: البداية هى أن المهندس جميل عبد الحق يكتشف فجأة - بعد أن رجع من عمله مهندساً للبترول فى إحدى الصحارى العربية - أن البترول قد ترك وادى مصر وصحاريها، واختار أن يظهر فى بيته، أى أن تلك الفيلا التى بناها أبوه قائمة فوق بئر بترول، ويناقش الأمر مع صديقه ابراهيم ثم زوجته رئيسة. وتتحول الزوجة الراضية القنوع فى المشهد الأول إلى سيدة شديدة المراس، تضع خطة للاتصال بالمافيا فى ايطاليا لانتاج البترول وتهريبه، هكذا يأتى السنيور لترو جازو (لاحظ الاسم، وتذكر كيف كان الريحانى يسمى شخوصه بصلة هانم والاستاذ بقدونس وامشير أفندى...الخ) ويتم الاتفاق ويبدأ تدفق ملايين الدولارات.

الفصل الثانى، وهو أطول فصول المسرحية، يكاد يساوى الأول والثالث معاً، يوشك أن ينصرف عن تلك البداية. وفى مشهده الأول بوجه خاص تتداخل المساحات وترتبك وتسود المبالغة: إلى ادارة «التيسير والتسهيل» يمضى جميل كى يحصل على موافقة على مشروع المنظفات الصناعية، وقد تم الاتفاق مع المافيا على أن يكون غطاء لعملية استخراج البترول، وما أكثر ما يرى: حديقة حيوانات صناعية وأخرى طبيعية وفى وسطهما مكاتب الموظفين، وإلى جوارهما مصح استشمارى للأمراض العصبية.

وهكذا: نرى على المسرح دباً وأسداً (الدب يعبر المسرح مرة ولا يعود، أما الأسد فتراه أكثر من مرة، يمد يده إلى جميل فيتذكر حكاية اندروكليس، لكننا نعرف حالاً أنه يمد يده ليتسول، لا لهدف آخر!) ونرى طرزان يعود للحياة ومعه قردته شيتا وصيحاته المشهورة، كذلك نرى طبيباً وممرضين يطاردون مريضاً هارباً من المصح، سنكتشف انه «أبو علوة»، وعلى لسانه سيرد كلام كثير عن الفساد الذى أحدثه البترول فى العالم (العربى)، وكيف انه لم يؤد الا لإفساد كل شىء، فهو المشترى الوحيد فى المنطقة لكل ما ينتجه العقل. يقول أبو علوة: «الاحساس العميق بالذنب الناتج عن الثراء بدون تعب، بدون عرق، بدون عذاب، بدون ألم.. مضاف اليه أوهام القوة، بيوقظوا النفس الأمارة بالسوء، مش النفس الأمارة بالخير، وبدل من حب الحياة يبقى حب العدم... الخ».

كلمات فقط، أما الأفعال فتمضى فى اتجاه آخر من المشهد الثانى فى هذا الفصل حتى نهاية الفصل الثالث، تتمثل فى الطريقة التى يعامَل بها أصحاب المشروعات، اذ يحيلونهم إلى «الادارة العامة لسعة الصدر» حيث يقوم كل منهم بالنفخ فى قربة مقطوعة، ويتقدم بهم

الزمن دون أن يحسوا بتقدمه، وتختلط عليهم أسماؤهم وهوياتهم، وينسون عن أنفسهم كل شيء. وتتم التحولات دون أدنى منطق مقنع، ويسود التطويل والثرثرة، ثم يتذكر المؤلف في نهاية الفصل الثالث ما بدأ به الفصل الأول فيستدعي إبراهيم ولترو جازو كي يبلغا جميل نبأ فشل المشروع، وكيف أنه، جميل، قد أصبح مديوناً، ولابد أن يسدد دينه، ويهدده لترو بأنه لابد أن يسترد الدين منه «ومن كل مصرى عايش أو لسه هيتولد..»، ويموت طرزان قبل أن يحصل على الموافقة على مشروعه، ويوحى بأن جميل سيلقى نفس النهاية بعد انقضاء زمن رأى فيه ابنه الذى كان فى الشهادة الابتدائية وقد حصل على الدكتوراه قبل خمس سنوات، ويعرف أن رئيسة قد أصبحت تعمل فى تجارة السلاح، ولها مكاتب فى كل عاصمة عربية !.



ها أنت ترى: مساحات متداخلة مختلطة، وأحداث لا معقولة ولا مبررة، لا بمنطق الكوميديا ولا بسواه، وشخصيات هشة متناقضة البناء.. (إن التحول الذى يحدث فى شخصية رئيسة لا يقنع أحداً، لأننا لم نر بادرة واحدة تشير لإمكان حدوثه، وهذا لترو جازو يروى أنه كان لصاً صغيراً فى القاهرة قبل أن يسافر إلى ايطاليا، ويفتح الله عليه، فيصبح من كبار مسؤولى المافيا، ثم يقول إنه حاصل على دكتوراه فى «الاثرويولوجى»، وإنه استطاع أن يثبت «أن الإنسان أصله حرامى» !).

واذا تساءلت: ما هدف هذا العمل، أو ما هو موضوعه الرئيسى أو «تيمته» الرئيسة، فستحار فى الجواب. لكنك لا شك ستجد معظم مشاهده يدور حول أساليب التعذيب التى يلقاها أصحاب المشروعات من جهاز الدولة، وستلمس دفاعاً حاراً عن مصالح المستثمرين، وضرورة القضاء على العقبات التى تعوق مشروعاتهم.

وانني اتساءل بدورى: ماذا بقى من عقبات أمام المستثمرين وأصحاب المشروعات، وهذه مصر كلها قد أصبحت «سداحاً مداحاً» مباحاً لهم، وأى منطق هذا الذى يقول انهم اليوم يلقون التعذيب حتى الموت، فى انتظار الموافقة على تلك المشروعات؟

هذا الفهم تدعمه تلك السطور المتناثرة، والتى يعمد فيها على سالم إلى التفلسف، تلك لعبة صغيرة فاتت عليك وظيفتها، وهو حين يفعل لا يبالى بأن يكون حديث الشخصية ملائماً لها أو لسواها (يقول جميل إن الرغبة هى الأساس «الحياة رغبة.. الدنيا رغبة.. الدولة رغبة...»، ولترو يقول ذات الكلمات: «الرغبة، الرغبة، الرغبة هى أهم عنصر فى الحياة..»، رغم التضاد المفترض بين الشخصيتين !)، المهم أن لديه، هو، كلمات يريد أن يقولها، لعل أهمها ما يقول على لسان إبراهيم: «احنا مش دولة شمولية، احنا داخلين على عصر الأفراد الأغنياء الأكفاء المنتجين، مرة تانية هيبقى عندنا طلعت حرب وعبود وفرغلى» (لاحظ الخلط بين طلعت حرب الذى أرسى دعائم اقتصاد مصرى مستقل، وفرغلى الذى

اكتسب شهرة من خبرته ببورصات القطن فى العالم!)

ويواصل: «أمريكا دلوقتى، والحرية الفردية، والملكية الفردية هى المثل الأعلا لكل حكومات الأرض.. »، وعلى لسان رئيسة: «كل الناس اللى كانوا السبب فى تعاسة كل البشر كانوا بيقولوا نفس الاجابة، فى مصر وتشيكو سلوفاكيا ورومانيا والاتحاد السوفيتى... ».

ولعل تلك السطور بالذات هى رسالة المسرحية التى يعود بها على سالم بعد رحلته الأمريكية !

١٩٩١

فهرس

[١] وجـــوه

[٢] أعمال: قاصون وروائيون

[٣] أعمال: مسرحيات ومسرحيون



من أعمال الكاتب

تأليف

❖ ازدهار وسقوط المسرح المصرى. – القاهرة : دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.
" " " ط٢. – دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٨٣.

❖ مساحة للضوء.. مساحات للظلال : أعمال فى النقد المسرحى ١٩٦٧ – ١٩٧٧. – القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٦.

❖ نافذة على مسرح الغرب المعاصر : دراسات وتجارب. – القاهرة : دار فكر، ١٩٨٧.

❖ أوراق من الرماد والجمر : متابعات مصرية وعربية ١٩٨٥ – ١٩٨٧. – القاهرة : دار الهلال، ١٩٨٨. – (كتاب الهلال).

❖ رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة دراسات فى المسرح العربى المعاصر. – بيروت، دار الآداب، ١٩٩٠.

❖ أوراق أخرى من الرماد والجمر : متابعات مصرية وعربية ١٩٨٦ – ١٩٨٩. – القاهرة : دار العروبة، ١٩٩٠.

❖ من أوراق الرفض والقبول : وجوه وأعمال. – القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٣

ترجمة

فى المسرح – نصوص:

❖ فترة التوافق/ تنيسى وليامز . – القاهرة : الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٤. – (روائع المسرح العالمى).

❖ فترة التوافق ؛ ليلة السحلية : مسرحيتان/ تينسى وليامز. – دار الفكر المعاصر، ١٩٨٠.

❖ بلا تونوف ، أو ؛ فضيحة فى الريف/ أنطون تشيخوف. – دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٨٢.

❖ لعبة البنج – بونج / أرتور أداموف. – دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٨٠.

❖ بيتر بروك وفرقة «الرويال شكسبير» : يو. اس. / بيتر بروك. – القاهرة : دار الهلال، ١٩٧١. – (روايات الهلال).

بيتر بروك. – ط٢. – دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٨٣.

فى المسرح - دراسات:

❖ المسرح التجريبى من ستانسلافسكى الى اليوم / جيمس روس ايفانز. - القاهرة : دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.
❖ المساحة الفارغة / بيتر بروك. - القاهرة : دار الهلال، ١٩٨٦. - (كتاب الهلال).
❖ النقطة المتحولة : أربعون عاماً فى استكشاف المسرح / بيتر بروك. - القاهرة : عالم المعرفة، ١٩٩١.

فى العلوم الإنسانية:

❖ و. أ. ب. دوبوا - دراسة فى قيادة جماعات الأقلية / رودڤيك اليوت. - القاهرة : وزارة التعليم العالى، ١٩٦٥. - (الألف كتاب).
❖ مقدمة فى نظريات الثورة / أ. س. كوهن. - بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩.
❖ الفلسفة المفتوحة والمجتمع المفتوح / موريس كورنفورث. - بيروت : دار الأدب والثقافة، ١٩٧٩.
❖ العلم فى التاريخ : المجلد الرابع / ج. برنال. - بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢.

تحت الطبع

❖ يوسف إدريس: بحثاً عن اليقين المراوغ.



دار شرقيات

أمواج الليالى ❖ إدوار الخراط
اللجنة ❖ صنع الله إبراهيم
الديوان الأخير ❖ عبد الحكيم قاسم
وردية ليل ❖ إبراهيم أصلان
وكالة عطية ❖ خيرى شلبى
رائحة البرتقال ❖ محمود الوردانى



من أوراق الرفض والقبول ❖ فاروق عبد القادر
مسرح الشعب ❖ د. على الراعى
بعد أن يبدأ الإضراب ❖ فريدة النقاش
حجارة بوبيلو ❖ إدوار الخراط
السرائر ❖ منتصر القفاش
فقه اللذة ❖ حلمى سالم
فاصلة إيقاعات النمل ❖ محمد عفيفى مطر
ناجى العلى فى القاهرة ❖ ناجى العلى
لا نيل إلا النيل ❖ حسن طلب



من أوراق الرفض والقبول

بعد «أوراق الرماد والجمر» تأتى «أوراق الرفض والقبول».

ويواصل الناقد العربى الكبير متابعاته لوجوه وأعمال من الإبداع المصرى والعربى، فيقدم رؤى جديدة فى حياة وأعمال «المازنى» و«طه حسين» و«حسين مروّة» و«لويس عوض» و«رشاد رشدى» وسواهم. وفى القصة والرواية يتناول أعمالاً لـ «نجيب محفوظ» و «فتحى غانم» و«يوسف إدريس» و«بهاء طاهر» و«أبو المعاطى أبو النجا» و«جميل عطية» وسواهم، ومن القاصين والروائيين العرب يقف عند «حنا مينه» و«إميل حبيبى» و«أحمد الفقيه» و«سحر خليفة» وكتاب الرواية الفلسطينية فى الثمانينيات. أما فى المسرح فهو يتناول دراسات وأعمالاً لـ «على الراعى» و«الفريد فرج» و«سعد الله ونّوس» و«على سالم» وسواهم كذلك.

وفى تناوله لهذه الوجوه والأعمال، يلتزم فاروق عبد القادر بما ميّز كتاباته النقدية دائماً من تحرى الوضوح والدقة وجمال العبارة. إن النقد فى جوهره عمل إبداعى، وهو لايتم فى فراغ، بل إن له سياقاً يشمل العمل وصاحبه وواقعه جميعاً. ولعل هذه الأفكار لاتتحقق فى كتاب واحد قدر ماتتحقق فى هذا الكتاب، أو هذه الرحلة الثقافية الأدبية، الممتعة والمفيدة فى آن.



دار شرقيات